اقرأ

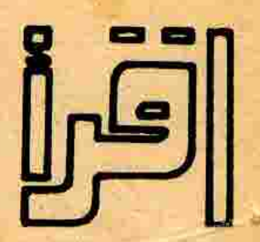
عادل النادى

الفنون الدرامية



دار المعارف

دار المعارف



[٥٢٨]

الفنون الدرامية

عادل النادى

الفنون الدرامية



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج.م.ع.

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

- إلى رمز العطاء بلا حدود.
- إلى شمعة الفكر التى أنارت لنا طريق المعرفة، ومازالت تنير الطريق لنا وللأجيال القادمة.
- إلى من ذاب فى عمله من أجل تلاميذه فنسى نفسه فى خضم العطاء العلمى.
- إلى أستاذى الفاضل:

الدكتور/فخرى قسطندى

وإذا كان كل من زرع حصد فهذا الكتاب المتواضع حصاد بسيط جدًا لكثير جدًا زرعتموه

المخلص

عادل النادى

١٩٨٤/١٠/١

مقدمة

كتابة النص الدرامى، أو الدراما بين المسرح والسينما والإذاعة والتليفزيون أو كيفية الكتابة لكل مجال من هذه المجالات الأربعة؟ هذا هو موضوع الكتاب.

وبما أن المسرح سبق الفنون الأخرى - السينما والإذاعة والتليفزيون - بآلاف السنين، فأرى من واجبى أن يكون المسرح صاحب الصدارة دائمًا فى أى فرع من فروع الكتاب، حيث يجب أن أتبع التسلسل التاريخى لنشأة كل من هذه الفنون، وبعد الحديث عن المسرح سيكون دور السينما حيث بدأت تظهر على مستوى العالم فى أخريات القرن الماضى وأوائل هذا القرن. ثم الإذاعة التى بدأت فى العشرينات من هذا القرن. وآخر ما ظهر من هذه الفنون هو التليفزيون، والذى ظهر فى الأربعينات..

فإذا اعتبرنا أن أسس التأليف واحدة، فمن الطبيعى عندما

يختلف الوسيط لابد أن يكون هناك أوجه اختلاف بين كل وسيط وآخر، وكذلك أوجه اتفاق. بالإضافة إلى ما يجب أن يكون موجودًا من صفات مميزة لكل وسيط.

فكيف يحاكى المسرح مشاهديه؟ وكيف تحاكى السينما مشاهديها؟ وكيف تحاكى الإذاعة مستمعيها؟ وكيف يحاكى التليفزيون - أحدث الوسائل - مشاهديه؟

هذه هى التساؤلات التى عندما أفرغ من الإجابة عليها أكون قد انتهيت من الكتاب، ولكن هل يمكن لأى إنسان تنقصه موهبة التأليف أن يكتب مسرحية لمجرد أنه قرأ هذا الكتاب؟ إن المؤلف الذى يظن أن فى وسعه أن يكتب مسرحية مثلا وفق ما جاء فى الكتاب، ومن خلال تلك القواعد والأسس، يركب رأسه، فتلك قواعد تقليدية، وعليه هو أن يدركها، ثم يكتب من خلال إعمال عقله وليس من خلال القواعد. ثم يترك ما كتب للنقاد، عسى أن نصل إلى أساليب جديدة فى الكتابة، ومذاهب فنية وأدبية جديدة، دون التوقف على أساليب أو مذاهب معينة قد توارثناها.

فى التمهيد للكتاب سأتناول نشأة الدراما منذ العصور البدائية وحتى أرسطو، حيث قام بتعريف الدراما ونَظَّر لها. وذلك كمدخل عام لموضوع الكتاب.

ثم يجيء موضوع الكتاب. بداية بالعناصر التى يتكون منها النص الدرامى أو التمثيلى، ويبدأ بتمهيد حول تعريف المسرحية،

والمصادر التي يستقى منها الكاتب موضوعاته، ثم أربعة أبواب:

الباب الأول: وعنوانه الحوار. وهو يتكون من أربعة فصول هى: الحوار فى المسرح، الحوار فى السينما، الحوار فى الإذاعة، ثم الحوار فى التليفزيون.

والباب الثانى: تحت عنوان الشخصيات، ويقع فى ثلاثة فصول: الشخصيات فى المسرح، الشخصيات فى السينما والتليفزيون، والشخصيات فى التمثيلية الإذاعية.

أما الباب الثالث: فعنوانه الحبكة، وهو من أربعة فصول: الحبكة (العقدة) فى المسرح، بين الحبكة والسيناريو فى السينما، الحبكة فى الإذاعة، وبين الحبكة والسيناريو فى التليفزيون.

أما الباب الرابع: فخصصته للموسيقى والمؤثرات الصوتية والمناظر. وهو من أربعة فصول أيضًا: الموسيقى والمؤثرات الصوتية والمناظر فى المسرح، ثم فى السينما، ثم الموسيقى والمؤثرات الصوتية فى الإذاعة، والفصل الرابع والأخير حول الموسيقى والمؤثرات الصوتية والمناظر فى التليفزيون.

فأسأل الله أن يوفقنى فيما أنا بسبيله.

والله خير موفق

عادل النادى

القاهرة فى ١٩٨٣/١٠/١.

تمهيد

نظرة تاريخية عامة على كلمة دراما

«إن كلمة دراما مشتقة من الفعل اليونانى القديم (دراؤ) بمعنى (أعمل)، فهى تعنى إذن أى عمل أو حدث سواء فى الحياة أو على خشبة المسرح[1] فإذا نظرنا إلى كلمة «دراما» على أساس أنها عمل أو حركة أو حدث فهى محاكاة، لأن المحاكاة تشتمل على العمل والحركة والحدث. وقياساً على ذلك، هل الإنسان البدائى عرف الدراما، أم أنها لم تنشأ إلا مع بدايات العصر الإغريقى؟

من أجل الإجابة على هذا السؤال لابد أن نلقى نظرة سريعة على الأزمان السالفة لنبحث عن بدايات الدراما فى التاريخ البشرى.

---

(١) د. إبراهيم سكر (الدراما الإغريقية)

الناشر: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة سنة ١٩٦٨، ص ٣

إن الإنسان البدائى أو إنسان ما قبل التاريخ، كان يعيش فى صراع مستمر مرير مع قوى الطبيعة من حوله، وذلك من أجل الحصول على ضرورات حياته، من شيء يأكله، ومكان يأوى إليه، وشيء يستر به عورته. وقد عُرف من الإنسان البدائى أنه كان يهوى محاكاة الطبيعة، حيث كانت تلك هواية مفضلة لديه، وقد ساعده على ذلك أنه إنسان يمكن أن يقلد أصواتاً ما، وحركات ما، وإشارات ما، لأنه إنسان يحمل صفات تختلف كثيراً عما حوله من حيوانات. ولما كان الإنسان المتحضر فى الزمن الحاضر - الحديث - يعبر عن انفعالاته المفرحة والمحزنة أيضاً بطريقة غريزية بواسطة أفعال عملية، فمن الطبيعى أن يكون الإنسان البدائى بالرغم من قلة محصوله من أوليات الكلمات الأساسية، قد عبر عن الانفعالات نفسها بالفرحة أو بالحزن بطريقة لا تختلف كثيراً عن إنسان العصر الحديث، إذا أخضعناها لقانون التطور. وقد أورد أرسطو نفسه فى كتابه فن الشعر، «إن المحاكاة أمر فطرى موجود للناس منذ الصغر، والإنسان يفترق عن سائر الأحياء بأنه أكثرها محاكاة، وأنه يتعلم أول ما يتعلم بطريق المحاكاة»[1].

ومن البديهى جدا أن تكون الحركة الموزونة هى إحدى الوسائل الشائعة فى التعبير عن أعماق مشاعره فى ذلك الحين، ويرجع ذلك

---

(١) أرسطو طاليس (فن الشعر) ترجمة: د. شكرى عياد،
الناشر: دار الكاتب العربى للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٧، ص٣٦

إلى أن الطبيعة نفسها من حوله هي التي أوحت إليه بذلك، فقد رأى الطبيعة تتحرك حركات إيقاعية، متمثلة فى حركات الأمواج المائية، وتموجات الحقول تداعبها الرياح، وظاهرة شروق الشمس وغروبها، ثم ظهور القمر واختفاؤه فى نظام ثابت، حتى دقات قلبه كانت وما تزال تحمل سمة الإيقاع[1]، فكان من الطبيعى أن يدفع ذلك بالإنسان البدائى ليخلق الحركة ويعبر عما يخامره من فرح وبهجة، ومن هنا يكون الرقص هو وسيلة التعبير الأولى فى فن الرجل البدائى. ذلك الرقص الذى «يحاكى الخلق والانفعال والفعل بوساطة الأوزان الحركية»[2].

وكان على الإنسان البدائى أن يصارع الطبيعة من أجل البقاء، فكان لابد أن يجد طعام يومه، فكان يخرج ليصطاد الحيوانات؛ وعندما يعود بعد اغتنام فريسته فرحاً، يبدأ فى محاكاة ما فعله مع الحيوان حتى اقتنصه وعاد به ظافراً، بحركات صامتة، أليست محاكاته الصامتة هذه تمثيلا صامتاً؟ محاكاته لمن يشاهدونه، ومحاكاته لطريقة صيده لهذا الحيوان، أليس فى هذه المحاكاة صورة مبسطة للدراما؟ بالطبع تعتبر هذه المحاكاة - لدى الإنسان البدائى - بداية

---

(١) شيلدون تشيني (تاريخ المسرح فى ثلاثة آلاف سنة) ترجمة: دريني خشبة، الناشر: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة (د. ت) ص١١.

(٢) كتاب (فن الشعر) ص٣٦.

لنشأة الدراما، ولكن فى صورة مبسطة، حيث إن عناصر الدراما لم تكتمل بعد آنذاك. صحيح إن المسرح الإغريقى قد نَظَّر للدراما ووضع لها أسسها، ولكن ليس معنى ذلك أن الدراما بدأت مع بدايات المسرح الإغريقى!! فقد سبق المسرح الإغريقى بقرون عديدة المسرح الفرعونى. صحيح أنه لم ينتشر مثل المسرح الإغريقى لأنه كان سرًّا من أسرار المعبد والكهنة، لكن الوثائق التاريخية والتسلسل المنطقى للتاريخ يؤكدان ذلك.

ولكن، أيضاً ليس المسرح الفرعونى هو البداية الأولى للدراما. فالدراما مرتبطة بالإنسان، والإنسان مرتبط بالأرض منذ هبوط آدم - عليه السلام - من الجنة، فلا بد أن تكون الدراما مرتبطة بالإنسان منذ هذا الوقت حتى الآن، إذن فمن الطبيعى ومن المعقول أن تكون الدراما قد نشأت مع نشأة الإنسان على الأرض.

فإذا كان الإنسان البدائى قد صارع قوى الطبيعة من حوله، يصارع الليل والنهار، الصيف والشتاء، الخير والشر، الحياة والموت، والمطر والقحط، يصارع كل تلك العناصر، التى تمثل بالنسبة له القوى المسيطرة على حياته، وبعد أن لجأ الإنسان البدائى إلى الحركة والمحاكاة، وبدأ يعبر عن رغباته بالرقص والتمثيل الإيمائى الصامت، كان يدرك أن تلك القوى - الطبيعية بعناصرها - هى التى تسيطر عليه، وهى التى يمكن أن تحقق رغباته، فدفعه ذلك إلى أن

يرقص لها ليعبر عما يطلبه منها، وقلد حركاتها وأصواتها، لكى يتوافق مع تلك القوى، عسى أن تتحقق رغباته. وعلى سبيل المثال، هناك رقصة المطر «فالقبيلة فى حاجة إلى المطر الذى يجعل المحصولات تنمو، لكى تحصل على طعام أكثر، ولهذا يكون الرقص ملجأها الأول إلى الآلهة التى تستطيع أن تفيض عليها بكل البركات، إن المطر يجب أن ينهمر ومن ثمة ترقص القبيلة رقصة المطر، ولا تكاد تفعل حتى تتجمع السحب، ويبرق البرق، ويدوى الرعد، وأخيرا ينهال المطر، فما أبدع هذا كله لوحة السعادة.... لأن السماء لا تستطيع أن تمنح نعمة أثمن من نعمة الماء»[١].

وهكذا نجد الإنسان البدائى قد ربط بين الأمطار وخروج النبات من الأرض، وأن فى ذلك ضمانا لبقائه حيًّا على الأرض، إنه لم يفعل ذلك إلا لأنه راقب قوانين الطبيعة من حوله جيدا، فخبرها واستطاع أن يقهرها، وقهره لها جعله يستمر فى محاكاته لهذه القوى الغيبية بالنسبة له.

ومن خلال ذلك نجد أن الطبيعة نفسها هى التى دفعت الإنسان البدائى إلى أن يحاكيها. ومن خلال ذلك نجد أن الدراما كانت تلازم الإنسان البدائى ولكن فى صورة مبسطة جدًّا.

---

(١) كتاب (تاريخ المسرح فى ثلاثة آلاف سنة) ص١٦.

فإذا اتفقنا جميعاً وأطلقنا كلمة «دراما» على عنصرى الفعل والتقليد عند الإنسان البدائى، فكيف تطور مدلول تلك الكلمة إلى أن وصل حالها إلى العصر الإغريقى، عصر أرسطوطاليس؟

فبعد أن كان الإنسان البدائى يحاكى ما حوله من قوى الطبيعة، هل استمر فى ذلك وحده؟ أى هل استمر يحاكى تلك القوى؟ طبعاً لا. فقد ظهر بعد ذلك فى تلك الفترة – آنذاك – شخص يجمع بين عدة صفات، بين صفات العالم والمنظم الاجتماعى لأفراد القبيلة وصفات الكاهن فى وقت واحد، فماذا كان دور هذه الشخصية؟ لقد كان «همزة الوصل بين القبيلة أو المجموعة وبين هذه القوى الطبيعية، كان.... يقود حركات المجموعات الراقصة أو حركاتهم التمثيلية الصامتة ويصممها فى البداية، لأن تنفيذها أصبح يحتاج إلى عقلية منظمة بعد أن أخذت الشعائر تأخذ شكلاً رمزيا أكثر تعقيداً من ذى قبل. وبطبيعة الحال، أصبح مثل هذا الشخص يتمتع أكثر من غيره بموهبة الخلق، فهو يخلق الأدوات والمناظر اللازمة للتنفيذ – على بساطتها – فضلاً عن التصميم الأول للرقصة، أو الحركات الصامتة (مايم)»[١].

وبعد ذلك أخذت تلك الشخصية صورة الكاهن الذى يعلم أفراد

---

(١) د. سمير سرحان (البدايات الأولى لتاريخ الدراما) مقال بمجلة المسرح، العدد الثالث عشر يناير ١٩٦٥م، ص٦٣، ٦٤.

القبيلة أول مبادئ الشعائر والصلاة عن طريق الرقص، لكى يحثوا الآلهة التى تمثل قوى الطبيعة المختلفة على خدمة الإنسان.

وتبعاً لقانون التطور، أصبح الكاهن أو رئيس القبيلة هو المحور الأساسى، أو مركز الثقل فى الشعائر التى كانت تقام، والتى هى بمثابة بذور الدراما، وكان الكاهن أو رئيس القبيلة رمزاً للقوة والسيطرة ليس فى حياته فقط، بل وبعد مماته أيضاً، لأنهم كانوا يعقدون له الشعائر الجنائزية لكى يرضوا روحه ويتقربوا منها.

وبوجود هذه الشخصية الجديدة دخل عنصر الموت فى التعبير الدرامى للرجل البدائى.

وهكذا أيضاً نجد عنصراً من العناصر اللازمة للتراجيديا، فالموت والتعبير عنه قد وجدا آنذاك، وأصبحت خشبة المسرح عندهم هى المقبرة، والممثلون يلعبون أدوار أشباح الموتى أو أرواحهم حول تلك المقبرة[1].

والحيوان كان صورة من صور عبادة القوى الطبيعية، وكان الحيوان يعتبر تجسيماً لوحدة القبيلة وأرواح السلف، وقد تعودت كل قبيلة أن تضحى بحيوان ما، (ثور، أو حصان، أو جدى)، وكانوا يتشاركون فى ذبحه وأكل لحمه وشرب دمه، ويعتبر ذلك مظهراً من

(١) نفس المرجع السابق ص٦٣، ٦٤.
نفس

مظاهر الوحدة، وكانوا يعتبرون ذبح الحيوان المقدس شيئاً خطيراً. وكان عليهم أن يعيدوا الحيوان إلى الحياة، ولكن بطريقة رمزية. فكان الكاهن أو رئيس القبيلة يرتدى جلد الحيوان المذبوح ويرقص به، وبذلك يعتقدون أن الحيوان لا يزال على قيد الحياة، وأنه لا يمكن أن يموت.

وكانوا كلما وصل شاب من الشباب لمرحلة البلوغ، وزاد عدد البالغين واحداً أقاموا له شعائر تدشين، وكانت تقوم أيضاً على الرقص والحركات الصامتة التمثيلية، احتفالا بتدشين شاب جديد وموته كمراهق، كما كانوا يقيمون هذه الشعائر أيضاً كنوع من أنواع التعليم والتثقيف والتحذير من خلال فكرهم البدائى - فكانت بعض الشعائر تقام لحض الشاب على التمسك بتقاليد القبيلة، والتحذير من خرقها، مثل النهى عن القتل والسرقة وما شابه ذلك، لأن فى ذلك هلاك له ولأفراد القبيلة، أليس ذلك صورة من صور الصراع؟

وبذلك نجد أن التعبير الدرامى عند الإنسان البدائى بدأت دائرته تتسع، فبعد أن كانت الدراما عنده لا تعتمد إلا على عنصرى الفعل والتقليد، دخل عنصر الصراع. وبذلك أصبح الكاتب المسرحى الأول يصور المعركة بين الحياة والموت، بين البقاء والزوال، وبين الخير والشر،

ولكن إذا اعتبرنا أن عناصر التقليد والفعل والصراع - الموجودين عند الإنسان البدائى من عناصر الدراما، فهل هذه هى العناصر المطلوبة فقط؟ بالطبع أيضاً لا. فمازال هناك عنصر مفقود، وهو الحبكة تجاوزا أو القصة، فهل كانت القصة موجودة فى محاكاة الإنسان البدائى؟ فإذا كانت موجودة، فهل معنى ذلك أن الإنسان البدائى قد عرف المسرحية؟ أى هل المسرحية قد وجدت بداياتها مع البدايات الأولى لحياة الإنسان البدائى. هل ما قدمه الإنسان كان يحمل طابع القصة؟

إن الذى كان يفعله الإنسان البدائى بعد أن يصطاد حيواناً ما - مثلا - ويعود فرحاً به إلى أفراد قبيلته، كان يحاكى أفراد القبيلة - كما علمنا سلفاً - كيف طارد هذا الحيوان إلى أن استطاع أن يقهره ويصطاده. أليست هذه بدايات للقصة؟ برغم كونها لا تحتوى على أسس وقواعد القصة المتعارف عليها. وعندما كان يقاتل عدوا مثلا من أعدائه - سواء أعداؤه شخصيًّا أو أعداء قبيلته - فكان بعد ذلك أيضاً يحاكى من حوله كيفية تغلبه على هذا العدو، أليست هذه هى القصة عند الإنسان البدائى؟ ولكنها بالطبع ليست القصة التى تعارف عليها أهل هذا النوع من الأدب فى العصر الحديث، بما تتضمنه من أسس وقواعد، بعد أن مرت بمراحل التطور المختلفة، إلى أن اصطلح عليها المختصون فى هذا المجال.

إذن فالإنسان البدائى عرف أيضاً القصة ولكن فى صورة مبسطة جدًّا. ثم رويداً رويداً بدأ مجال التعبير الدرامى يتسع شيئا فشيئا. فدخل الإله، والإنسان الذى يرتفع إلى مصاف الآلهة هذا المجال. ومن ثم ظهرت المسرحيات التى تحمل الطابع الدينى، وما أطلق عليها بعد ذلك اسم المسرحيات الدينية المحجبة[١]، أو (مسرحيات الآلام)[٢]. وقد نشأت هذه المسرحيات فى مصر الفرعونية، حيث كانت الحضارة المصرية متقدمة جدًّا عن أى حضارة أخرى فى جميع أنحاء العالم ويبدو ذلك واضحاً فى (أسطورة إيزيس وأوزوريس)[٣]. تلك الأسطورة التى قدمت الصراع بين الخير والشر الممثل فى أوزوريس وأخيه ست.

وكانت المسرحية يتم تمثيلها فى مصر الفرعونية لتمجيد أوزوريس، وكانوا يقدمون كل التفاصيل عن كيفية موت الإله أوزوريس، وندبهم عليه، ثم عثورهم على أشلاء جسده، ثم إعادته للحياة، ثم تنصيبه ملكاً للعالم السفلى، وما إلى ذلك من تفاصيل.

---

(١) أتيين دريوتون (المسرح المصرى القديم) ترجمة: د. ثروت عكاشة، الناشر: دار الكتاب العربى للطباعة والنشر، القاهرة سنة ١٩٦٧م ص. ٣.

(٢) كتاب (تاريخ المسرح فى ثلاثة آلاف سنة) ص ٣٤.

(٣) أسطورة «أيزيس وأوزوريس» انظر: كتاب المسرح المصرى القديم كتاب أساطير فرعونية - كتاب تاريخ المسرح فى ثلاثة آلاف سنة من ص ٣٤ إلى ص ٣٧ - مسرحية (انتصار حورس) مسرحية من المسرح المصرى القديم.

وكذلك كان الحال فى سوريا مع أسطورة «تموز»[1] إله الماء والمحاصيل.

وبتمثيل قصتى أو أسطورتى (إيزيس وأوزوريس) فى مصر، و(تموز) فى سوريا، خطت الدراما خطوات واسعة إلى الأمام، ففى إيزيس وأوزوريس نجد أن المصريين القدماء قد استخدموا القارب كإكسسوار، وهو القارب الذى هاجم فيه الأعداء أوزوريس، بل وتدل الدراسات على أن قدماء المصريين أول من استخدموا المنظر فى أساطيرهم - المتمثل فى منظر السماء - وكانوا يضعونه فوق المدخل لحجرة الأسرار داخل المعبد الذى تقدم فيه الطقوس الدينية والعروض المسرحية آنذاك[2]. هكذا نجد أن الأسطورة دخلت مجال التعبير الدرامى.

ولكن وبالرغم من كل ما مضى، أى بالرغم من وجود التقليد والفعل والصراع والقصة، كانت الدراما فى احتياج شديد إلى عنصرين مهمين بدرجة كبيرة حتى يكتمل معناها الحقيقى، هذان العنصران لم يظهرا، لا فى العصور البدائية، ولا فى مصر الفرعونية،

---

(١) د. سمير سرحان (البدايات الأولى لتاريخ الدراما) مقال بمجلة المسرح العدد الثالث عشر، يناير ١٩٦٥ ص ٦٥.

(٢) إلهامى حسن (تاريخ تطور مسارح) من محاضرة عن المسرح الفرعونى بتاريخ ١٩٧٥/١١/٢٣ لطلبة السنة الثانية القسم العام بالمعهد العالى للفنون المسرحية بالهرم

بتاريخ. بالهرم

ولا فى سوريا، بل ولا فى المسرح الشرقى القديم، فى الهند أو الصين أو اليابان[1]. بل لم تشاهد بداياتها إلا فى اليونان القديم، وهما عنصرا الحوار والبطل الإنسان.

وبتطور الدراما بدخول هذين العنصرين، وصلت الدراما إلى صورتها المتكاملة عند اليونانيين القدماء، فهم أول من أدخلوا الإنسان أو البطل الآدمى فى العمل الدرامى، لكى يصارع الآلهة أو القوى الطبيعية المحيطة به، وكذلك هم أول من استخدموا الحوار كأداة تخاطب فى الدراما.

كانت هذه نظرة عامة وسريعة على الدراما ونشأتها من العصور البدائية حتى وصلت إلى العصر الإغريقى، عصر أرسطو، الذى كتب كتابه الكبير العظيم (فن الشعر)، الذى استخلص فيه آراءه واجتهاداته، من خلال مشاهداته لأعمال الكتّاب العظام الذين عاصرهم، من خلال القليل المنشور فإن أرسطو يعتبر فاتحا لعصر جديد فى الحضارة الإغريقية، ويعتبر موسوعة إغريقية، لأنه كتب فى كل شىء، فهو فيلسوف تأثر بما حوله، ويمتاز بعقلية فريدة فى التصنيف.

وأضحت آراء أرسطو فى كتابه (فن الشعر) بمثابة قوانين للدراما

---

(١) انظر كتاب المسرح فى الشرق - كتاب المسرح اليابانى - كتاب فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية.

على مر العصور، برغم ما لاقت من هجوم بعض الذين أخطئوا تحليلها وشرحها وفهمها، وكانت فى الوقت نفسه، منارًا ينير الطريق للبعض الآخر. وفى أحيان أخرى كانت ولا تزال تثير الجدل والنقاش حول صحتها أو عدم صحتها. ولكن يجب ألا ننسى أبدًا أن هذه آراء واجتهادات شخصية - كما ذكرت - استخلصها أرسطو من خلال الحركة الأدبية والفنية التى كان يعيش وسطها فى عصره، فلا يجب أن نطبق آراءه تطبيقًا أعمى، ولا يجب أن نضرب بها عرض الحائط. بل من الواجب علينا أن ندرسها ونتفهمها جيدًا، ثم نقبل ما نقبله منها، ونرفض ما نشاء، ولكن من خلال وعى ودراسة حتى يأتى الجديد دائمًا إضافة للقديم وليس لمجرد أن يكون جديدا.

ما هى المسرحية؟

الدراما فى اللغة اليونانية - كما ذكرت آنفًا - معناها الفعل. وكل المؤلفات الدرامية التى ظهرت فى تاريخ الدراما منذ أقدم العصور حتى الآن تنبض برؤية الإنسان وهو يتحرك «ولكن اللغة الجارية اليوم قد أعطت لهذه الكلمة عدة معان تتفاوت قربًا وبعدًا كما تستبدل أحيانًا بكلمة (مسرحية)[1]».

«والتأليف المسرحى لون من ألوان النشاط الفنى، هو نوع أدبى يتحقق فيه ما يتحقق فى سائر الأنواع الأدبية من ارتباط بالحقيقة.. والمشكلة.. هى تحديد الوسيلة التى يتناول بها المؤلف المسرحى الحقيقة، وكيف يعرضها، ثم طريقة فهمه لها[2]».

---

(١) محمد عبد الرحيم عنبر المحامى (المسرحية بين النظرية والتطبيق) الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٦م ص ٧٧.

(٢) د. عز الدين إسماعيل (قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر) الناشر: دار الفكر العربى، العدد ٤١٢ من سلسلة الألف كتاب، القاهرة (د. ت) ص ٢٧.

وقبل أن أمضى فى موضوع الكتاب وهو أصول كتابة النص الدرامى، يجدر بى أولا أن أتساءل هل هناك فعلا أصول أوقواعد للكتابة أوالتأليف؟ وإجابة هذا السؤال هى أنه هناك فعلا أصول وقواعد وأسس للكتابة، وقد استخلص هذه الأصول - بالإضافة إلى أرسطو - أساتذة الأدب والنقد فى العالم، من خلال مشاهداتهم للعروض المسرحية، ومن خلال قراءاتهم للنصوص المكتوبة، أى أنهم راقبوا الشىء فاكتشفوا قانونه، أى اكتشفوا الأسس التى يقوم عليها هذا الشىء.

ولكن هل هذه الأصول أو الأسس أو القواعد لابد أن يلتزم بها المؤلف؟ إن الطرق والمواصفات التى تقرؤها فى كتب الطهى لن تجعل من أى إنسان طباخاً ماهرًا، ولكن يجب أن يكتشف لنفسه طريقته الخاصة، التى تجعل لطعامه نكهة معينة، تختلف عن غيره، ولكن هل هذه الأسس تجعل من يلتزم بها ويسير عليها مؤلفًا ناجحًا؟ أو بمعنى أدق هل يمكن تعلم التأليف؟

إن الإجابة على هذا السؤال لا يتسع لها هذا المقام، ولكن لا بد أن أذكر أن التأليف استعداد شخصى أو موهبة، وما هى دراسة الأسس أو الدراسة عمومًا إلا ثقل وتأكيد ومران لهذا الاستعداد، أو لهذه الموهبة. والأستاذ على أحمد باكثير يقول: «إن هذه القواعد والأصول لا ينبغى أن يخرج عليها الكاتب المسرحى إلا إذا شعر بالحاجة إلى ذلك ليحقق غرضا من الأغراض الهامة لا سبيل إلى

تحقيقه فى رأيه بغير هذه التجربة[1]».

ولكن يجب أن نعرف أنه لاتوجد قواعد خاصة لكتابة المسرحية الناجحة، فالمسرحية ليست بناءً معماريًّا يحتاج إلى تصميمات هندسية، ولكنها عملية خلق الإبداع، ولكن فى الوقت نفسه يجب على كل مؤلف أن يدرك قواعد أوقوانين أوأسس الكتابة المسرحية، ولابد أن يعرف أن هذه الأسس تخضع للتغيير المستديم، أى ليست جامدة، أوملزمة، ولكن لابد من الإلمام بها فى البداية وقد يخرج عليها بعد ذلك ولايلتزم بها التزامًا حرفيًا، وهذا ماحدث ومازال يحدث لمؤلفين كثيرين، فهذه الأصول عرضة للتغيير باستمرار، وقابلة للتكييف وفقًا للمادة التى يتناولها الكاتب، ولكن المهم هو أن يلم بها الكاتب ومن خلالها ينطلق. حيث يجب أن يستفيد الكاتب من كل ذلك، ثم يكتب هو، وفى مقدمة مسرحية (السلطان والقمر) لعادل النادى نجد الدكتور فخرى قسطندى، يقول: «تنوع أساليب البناء الدرامى عند الكاتب تجديد يجعله ينتقى من أكثر من شكل مسرحى، على أنه لايندرج تحت واحد منها»[2] ثم يقول: «السلطان والقمر مسرحية.. تدل على.. قدرة على الجمع بين أكثر من شكل

---

(١) على أحمد باكثير (فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية) الناشر: معهد الدراسات العربية العالية بجامعة الدول العربية، القاهرة سنة ١٩٥٨ م، ص ٨٤.

(٢) د. فخرى قسطندى (مقدمة مسرحية السلطان والقمر) تأليف عادل النادى الناشر الهيئة العامة للكتاب، القاهرة سنة ١٩٨٤ م، ص ٢٢.

مسرحى لا تصنف تحت شكل بعينه[٣]»، فما أحوجنا إلى معرفة الأصول ثم الانطلاق من خلالها إلى كل ما هو جديد.

ولكن، يجب أولاً أن نعرف مصادر الكاتب للأفكار، أو بمعنى أدق نضع إجابة لسؤال يقول: كيف يحصل المؤلف على أفكار ليكتبها؟ وما هى مصادر أو منابع هذه الأفكار؟

مصادر الكاتب:

إن أى مصادر يمكن أن يعود إليها الكاتب الدرامى ليتناول العمل من خلالها قد لا تزيد عن ستة مصادر. وهى: الأساطير، التاريخ، حياة الكاتب الخاصة، تجارب الآخرين، العقل الباطن، والتخيل.

أولاً: الأساطير:

والكاتب هنا يركن إلى أسطورة ما من الأساطير ليستقى منها المادة الأساسية لنصه الدرامى، وتعتبر الأساطير مصدرًا هامًّا من مصادر الكاتب الإغريقى وغير الإغريقى، لأنها من المصادر الهامة لدى المؤلف الدرامى، ولأنها ارتبطت عمومًا بوجدان الإنسان البدائى، وما البشر جميعًا إلا امتداد لهذا الإنسان، وأن إنسان العصر الحديث ما هو إلا إنسان بدائى خلف قشرة رقيقة تعبر عن الحضارة

(٣) المرجع السابق نفسه ص ٢٦.

والتقدم، ولكن عندما تصطدم رغائب هذا الإنسان بعقبة ما سرعان ما تتحطم هذه القشرة وتنشرخ ويتحول الإنسان المتحضر إلى إنسان بدائى من السهل أن يقتل أو يفعل أى شىء. ومن ثم وضع الإنسان القوانين بنفسه ليحد من بدائيته وهمجيته، ولذلك نجد أن الأساطير ما زالت تخاطب الإنسان البدائى الموجود خلف القشرة الموضوعة فوق إنسان هذا العصر. ويلجأ بعض المؤلفين إلى الأسطورة من قبيل الابعاد المكانى أو الزمانى فى المسرح السياسى، أو مسرح الإسقاط السياسى، لكى يعبروا عن كل شىء فى حاضرهم من خلال الأسطورة القديمة. وعلى هذا الأساس فالأسطورة كانت وما زالت من أهم المصادر لدى الكاتب الدرامى.

ثانيا: التاريخ:

وفيه يرجع الكاتب إلى أحداث تاريخية معينة ليستقى منها، ويضيف إليها أو يحذف منها ما يشاء، طبقًا لرؤيته الخاصة من أجل الوصول إلى الصدق الفنى، ولكنه لا يحذف بمعنى أنه يزيف الحقائق، فالحقائق التاريخية لا بد أن تكون كما هى ثابتة، ولكن له أن يحذف شخصيات ويضيف شخصيات غير موجودة ويضعها فى المواقف نفسها، وله أيضًا أن يغير من الدوافع النفسية للشخصيات بغية الوصول للصدق الفنى، والشكل الذى يرغبه، فمثلا كليوباترا عند شكسبير عاهرة وعند برنارد شو طفلة ليس لها فى الحب، أما أحمد

شوقى فجعلها تفعل أى شىء من أجل مصر[1].

فكليوباترا عند الثلاثة هى كليوباترا، والأحداث واحدة ثابتة، ولكن الذى تغير هو الدوافع لدى الشخصية المسرحية من مؤلف إلى آخر، لأن المؤلف ليس مطالبًا بتدوين التاريخ، فالتدوين من وظيفة المؤرخين وليس المؤلفين المبدعين، فالمؤلف غايته التى ينشدها هى الخلق وليس التأريخ. وفى مسرحيتى (الحسين ثائرًا)[2] (والحسين شهيدًا)[3] نجده أخذ شخصية الحسين كما هى دون تغيير، لأنها تاريخ ثابت، ولكنه أضاف شخصيات جديدة وفعل بها ما شاء من أجل الصدق الفنى، ولخدمة ما يريد أن يقدمه للمتلقى.

---

(١) انظر:

– برنارد شو (مسرحية: قيصر وكليوباترا) ترجمة د. إخلاص عزمى، الناشر سلسلة مسرحيات عالمية الناشر: الدار القومية للطباعة والنشر – وزارة الثقافة، القاهرة العدد (٣٤) نوفمبر ١٩٦٦ م.

– أحمد شوقى (مجلد الأعمال الكاملة – المسرحيات) الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٤ م مسرحية مصرع كليوباترا من ص ٤٤٩ إلى ص ٥٤٨.

(٢) عبد الرحمن الشرقاوى (مسرحية: الحسين ثائرًا) سلسلة روايات الهلال العدد ٢٧٥ القاهرة نوفمبر ١٩٧١ م.

(٣) عبد الرحمن الشرقاوى (مسرحية: الحسين شهيدًا) الناشر: دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، فبراير ١٩٦٩م.

ثالثاً: حياة الكاتب الخاصة:

الكاتب قبل أى شىء آخر هو إنسان مثل أى إنسان، يحزن ويفرح، يعيش حياته بما فيها من مآسى وشقاء، ومن سعادة وابتسام، ومن مواقف معينة. والكاتب الذى يستفيد من حياته الخاصة يجعل منها - أو من مواقف فيها - محورًا للعمل الذى يبتدعه. وإذا ألقينا نظرة على تاريخ الإبداع الأدبى فسنجد أن هناك كثيرًا من المؤلفين الذين ترجموا حياتهم أو أجزاء منها، وكذلك تجاربهم إلى أعمال أدبية ناجحة.

فمسرحية (الأب) لأوجست سترندبرج السويدى[1] وكتاب (الأيام) لطه حسين، و(سارة) لعباس محمود العقاد، و(زينب) لمحمد حسين هيكل - التى تمثل حياته فى بدايتها - ينتمون إلى هذا النوع الذى يستفيد منه الكاتب من تجاربه فى الحياة.

والكاتب النرويجى «هنريك إبسن» نفسه نجد فى أعمال له تصويرًا لتجارب شخصية فى الحياة فمسرحية (سيد البنائين)[2] أو البناء الأعظم، نجد خطوطها الخارجية قد استمدها من خلال

---

(١) أوجست سترندبرج (مسرحية الأب) ترجمة: عبد الحليم البشلاوى، الناشر: مكتبة مصر، العدد (١٠) من سلسلة مكتبة الفنون الدرامية، القاهرة، اكتوبر ١٩٥٨م.

(٢) هنريك إبسن (مسرحية سيد البنائين) ترجمة: صلاح عبد الصبور، الناشر: مكتبة نهضة مصر بالفجالة، العدد (٢٧١) من سلسلة الألف كتاب، القاهرة (د. ت).

علاقته بامرأة تدعى «إميلى بارداش»، التى كتب لها فى إحدى الرسائل «إنى لا أستطيع أن أكتب ذكرياتى.... إنى أعيش تجاربى مرة بعد أخرى.. وأجد فى الوقت عينه أنه من المتعذر علىَّ أن أحيلها شعرًا كلها»[١].

وإذا نظرنا لأعمال العديد من الكتاب الكبار، سنجد فيها ولو موقف من خلال حياتهم، لأنه لن يستطيع الكاتب أن ينسلخ من نفسه، فتلقائيًّا يظهر بطريقة أو بأخرى، فالكاتب لابد أن يتأثر بالمجتمع ويؤثر فيه. هذا، والموقف الخاص فى العمل الدرامى، وكذلك الاتجاه الفكرى، يعتبران من الحياة الخاصة بالنسبة للكاتب.

رابعًا: تجارب الآخرين:

من الملاحظ أن الآخرين يعيشون حياتهم دون أن ينظروا إليها بدقة، ويبدو أن الله ترك النظر - بدقة - للكاتب الدرامى، فالكاتب الدرامى له عين فنية يرى بها مالا يراه الآخرون، يرى بالمقدرة الشديدة ما وراء الأشياء فهو يرى تجربة الآخرين ويعيشها ويحلل جزئياتها، ويجمع مالا يستطيع تجميعه الآخرون، وقد يربط الكاتب بين تجارب الآخرين وحياته الخاصة، أو بين تجربة يراها حديثًا تذكره

---

(١) كينث ميور (شكسبير وراسين وإبسن فى مراحلهم الأخيرة)، ترجمة عبد الله حسين. الناشر دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة سنة ١٩٦١م، ص ١٠٠، ١٠١.

بتجربة شاهدها منذ زمن بعيد، فتثير فى نفسه شيئًا يكون نتاجه عملًا أدبيا، ومما لا شك فيه أن ثقافة الكاتب الدرامى الخاصة لها أهمية فى هذا المصدر، بل وفى كل المصادر.

خامسًا: العقل الباطن:

من المعروف عن مدرسة فرويد فى التحليل النفسى بأنهم حاولوا أن يظهروا ما فى عقل الإنسان الباطن من رواسب وأشياء تستقر فى اللاشعور، ثم تخرج بعد ذلك بسبب أو بآخر، بل زادوا على ذلك بأن كل حركات الإنسان ما هى إلا انعكاس لا شعورى، ولكن لا جدال فى أن لا شعور الإنسان يؤثر فى فكره وعمله وحركته، ولعل «أوسكار وايلد تتضح فى أعماله هذه النقطة»[١]. وأن ما نلمسه من حيوية وحرية فى خلق الكاتب لشخصياته، مصدره عادة العقل الباطن الذى يمد العقل الواعى بطريقة غريزية بالمادة التى يحتاج إليها. ومن خلال ذلك نجد أن ما فى عقل الإنسان الباطن ينعكس على أعماله.

سادسًا: التخيل:

إن المؤلف الذى يتخيل شيئًا معينًا ليخلقه لا يتخيله من الفراغ،

---

(١) د. أحمد السعدنى (كيف يتناول الناقد نصًا دراميا) من محاضرة بتاريخ ١٩٧٧/٤/٢ للسنة الثالثة قسم (نقد) بالمعهد العالى للفنون المسرحية.

ولكن كل الذى يقوم به هو إعادة تجميع وتشكيل عناصر موجودة فى الواقع، وعلى هذا الأساس لا يوجد شىء اسمه الخيال المطلق من الفراغ، وما الخيال فى الحقيقة إلا عناصر موجودة، وعقلية الكاتب تعيد تجميعها وتشكيلها فى صورة جديدة غير المألوفة[1].

ويتخيل الكاتب أشياء وأشياء ليخلقها، وهنا نجد أن التخيل يدخل فيه العقل الباطن، والحياة الخاصة للكاتب، وتجارب الآخرين، وما إلى ذلك من عوامل تساعد عقلية المؤلف على تجميع عناصر مختلفة تكون فى النهاية خلق جديد يطلق عليه خيالى.

وبعد أن يجد الكاتب الموضوع الذى سيكتب فيه «مسرحية مثلا» عليه أن يكون قادرًا على الإفصاح عما فى نفسه، ونقله إلى الناس بطريقة مسرحية.

فما هى عناصر المسرحية؟

بدون أى شك لابد من وجود الموضوع أولاً أو الفكرة الأساسية، ثم بعد ذلك يبدأ الكاتب فى تناول الموضوع من خلال الشكل، أى من خلال الصراع والشخصيات واللغة أو الحوار الدرامى، وبهذا نجد أن الشكل لا ينفصل إطلاقًا عن المضمون، فقد

---

(١) د. إبراهيم حمادة (عن مسرحية بيجماليون) من محاضرة بتاريخ ١٩٧٧/١٢/٣١ للسنة الرابعة قسم (نقد) بالمعهد العالى للفنون المسرحية.

تم تناول كل منهما من خلال الآخر حتى يخدمه ويقويه، صحيح أن الشكل ضرورة فنية لا يخلو منها أى فن، فبدون الشكل لا يمكننا التعرف على أى عمل فني، فالطبيعة البشرية ذاتها لا تدرك الأفكار أو الأحاسيس إلا من خلال شكل مادى ملموس، فنحن مثلاً لا نعرف المعنى المجرد للحب إلا من خلال شخص نحبه بالفعل، وبحكم أن الفن تجسيد لكل المعانى والأفكار والأحاسيس التى تعانى منها النفس البشرية، فإن الإنسان من خلال الشكل الفنى يمكنه التعرف على نفسه بكل ما تحويها من تناقضات من خلال الشكل المجسد أمامه. ومن هنا جاء عدم انفصال الشكل عن المضمون، فالمسألة ليست مجرد قشرة خارجية ولب داخلى، ولكنها تفاعل بين الداخل والخارج، أى بين المجسد والمجرد، أو بين الشكل والموضوع[1].

ولنحاول أن نطرح العناصر التى تكون بناء النص الدرامى، كل عنصر على حدة، لنقف فى النهاية على البناء المتكامل للنص الدرامى سواء للمسرح أو للسينما أو الإذاعة أو التليفزيون. ولكن دون الخوض فى المذاهب الفنية من الكلاسيكية حتى العبثية وما إلى ذلك، حيث إن كل مذهب من تلك المذاهب اتصف بأصول معينة فى الكتابة

---

(١) انظر: د. رشاد رشدى (ماهو الأدب) الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة سنة ١٩٧٠م، ص ٣٣.

له، ولكنى سأحاول أن أضع يد القارئ على الأصول عمومًا، وسيتم التعرض لأى مذهب من المذاهب إذا دعت الضرورة لذلك داخل الكتاب.

الحوار فى المسرح

تعريف الحوار:

يعتبر الحوار هو أوضح جزء فى العمل الدرامى وأقرب إلى أفئدة الجماهير وأسمائهم، ويعبر به الكاتب عن فكرته، ويكشف به عن الأحداث المقبلة والجارية فى مسرحيته، وعن الشخصيات ومراحل تطورها. والحوار الجيد هو الذى تدل كل كلمة فيه على معنى يكشف عن حقيقة معينة، ويعبر عن تلك الحقيقة تعبيرًا طيباً لا مبالغة أو افتعال فيه، لأنه الوسيط الذى يحمل العمل الدرامى إلى أسماع المتلقين.

وعلى هذا الأساس نجد أن الحوار هو أداة التخاطب فى المسرحية، وهو السمة التى تشيع الحياة والجاذبية فى المسرحية. ويعتبر الحوار هو الخصيصة التى تميز المسرحية عن سائر الصور الأدبية الأخرى، من حيث إن المسرحية لا تأخذ الشكل النهائى لها إلا عن طريق الحوار وخشبة المسرح.

الفرق بين الحوار الدرامى والمحادثة العادية:

إن الحوار الدرامى يخضع لطبيعة الجماهير، كما يخضع لطبيعة العمل الفنى. فالحوار الدرامى ليس حوارًا من أجل الشخصيات والأحداث فحسب، ولكن من أجل المشاهد، حيث إن المشاهد هو الطرف الثالث فى الحوار بالإضافة إلى الطرفين الأساسيين فى الحوار، وهما اللذان يتحدثان فى المسرحية.

والطرف الثالث هذا، أو بمعنى آخر المشاهد، هو الذى يضع الفرق الجوهرى بين الحوار الدرامى والمحادثة العادية فى الحياة اليومية. فالمحادثة العادية فى الحياة اليومية لا يوجد بها طرف ثالث، فالدائرة مغلقة على طرفى الحديث فقط، كل يوجه كلامه للآخر، أما فى الحوار الدرامى فالدائرة ليست مغلقة ولكنها تتخذ شكل زاوية، فيها المشاهد الذى يتابع المسرحية ويسمع كل شىء يقال، إذن فالمشاهد جزء أساسى فى الحوار الدرامى.

وعلى هذا الأساس نجد أن كل كلمة تتحدث بها شخصية مسرحية إلى أخرى المقصود من هذا الكلام - الحوار - أن يصل إلى المشاهد أو الطرف الثالث كما سميته. ولكن يجب على المؤلف ألا يتعمد أن المشاهد هو المقصود بهذا الحوار، وإلا أصبح الحوار نوعًا من أنواع الخطابة لا أكثر ولا أقل.

ولابد أن يدرك المؤلف أن هناك فروقاً واضحة بين الحوار فى العمل الدرامى والحوار فى الحياة، فكل منهما حوار، ولكن فى الحياة الأفضل أن نسميه محادثة، حيث إن كلمة «حوار» أكثر اختصارًا وإفصاحًا عن كلمة «محادثة»، فكثيرًا ما نجد الناس تتحادث فى الشوارع والمنازل أو فى أى مكان أحاديث عادية جدًّا يمكن حذف أغلبها حيث لا فائدة منها، أى أن كلمات محادثاتهم ليست لها صلة بالموضوع الذى يتحدثون فيه. أو مسترسلاً فيه، أو يكون الحديث لمجرد المجاملة، فتجد المعانى تتكرر بصورة أو بأخرى دون داع لذلك. هذا موجود فى الحياة، أما فى العمل الدرامى فالوضع يختلف تمامًا، فالحوار ينتقى له خير الأساليب المعبرة عن الشعور والعاطفة والموقف، وأن يترك الكاتب كل العبارات التى لا قيمة لها، فالحوار الدرامى لا ينبغى أن يكون صورة طبق الأصل من الأحاديث اليومية فى الحياة، لأن أى محاولة لنقل الأحاديث العادية تعتبر محاولة مضحكة تبعد صاحبها عن الفن، لأن نقل الواقع الخالص فى الحياة إلى العمل الدرامى لا يعطى أية متعة من تلك التى ينشدها المتلقى. ولكن يجب أن يكون الحوار الدرامى مشابهًا للحديث اليومى العادى فى الحياة من حيث سهولة العبارات ووضوح معناها.

وإذا ألقينا النظر على أى شخصين يتحدثان إلى بعضهما، فى الشارع أو على مقهى أو فى النادى أو فى أى مكان، سنجد أن حديثهما ليس حوارًا دراميًّا لأنه يفتقر إلى الهدف الكلى أو الأثر

الكلى، ليس فيه وحدة عاطفة، أو حتى وحدة فكرية تحكم الصراع الذى يصوره الحوار منذ البداية حتى النهاية. والمتحدثان ينتقلان من موضوع إلى آخر دون وجود روابط معينة تحكم حديثهما كما هو معهود فى الدراما، بل مجرد تسلية أو تمضية وقت أو أداء واجب فقط لا غير، وانتقالهما من موضوع إلى آخر دون ضرورة حتمية[١]، كل ذلك يجعل الحوار المتبادل بينهما ليس حوارًا دراميًّا بل مجرد محادثة عادية.

صفات الحوار:

الحوار الجيد على هذا **الأساس** يقدم ما لا يوجد فى الحديث اليومى، فيكون مسليًا حيث الحديث اليومى ممل، مقتصدًا برغم أن الحديث اليومى أغلبه مضيعة للوقت، واضحًا لا غموض فيه.

الاقتصاد:

إذا ترك المؤلف شخصياته تتحدث بإسهاب وتندمج فى حديث لا هدف منشود منه ولا فائدة، فإنها تخرج عن الموضوع وتتعدى الحدود المرسومة لها، وتقضى على البناء الدرامى للمسرحية، ولذلك يجب **أن** يكون الكاتب الدرامى متيقظًا دائمًا لشخصياته، ولا يسمح

---

(١) د.عبد العزيز حمودة (البناء **الدرامى**) الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٧٧، ص١٦٤.

لأى شخصية أن تنطق بكلمة لا يكون لها دور إيجابى فى تصوير الشخصية نفسها، أو فى دفع الأحداث إلى الأمام، أو فى إلقاء ضوء معين على شىء يريد الكاتب أن يخبر به المتلقى، أى لابد من الاقتصاد فى الحوار، بحيث تكون لكل كلمة وظيفة درامية معينة، وليس معنى الاقتصاد فى الحوار هو الإيجاز لدرجة تؤدى إلى عدم الفهم، والدليل على ذلك أننا نستطيع أن نبرز أمثلة كثيرة لجمل قصيرة لا تؤدى وظيفة درامية واضحة، فى حين أن روائع المسرح العالمى زاخرة بجمل طويلة ولكنها درامية فى كل تفاصيلها[١] دون أن تكون بها جملة لا تضيف شيئاً سواء إلى أبعاد الشخصية، أو لتطوير الحدث، فيجب على المؤلف أن يحذر الجمل الميتة هذه، وأن الكثير من مسرحياتنا فى مصر مليئة بالجمل التى يمكن حذفها دون أن يسبب ذلك أى ضرر بالنص المسرحى لأنها ميتة لا تضيف شيئًا جديدًا، بل حذفها سيجعل المسرحية أفضل بكثير.

ويجب كما ذكرت أن يكون الحوار واضحاً، لأن أكبر شىء يقضى على المسرحية هو الغموض، حيث إن المشاهد الذى لا يفهم جملة معينة لا يستطيع أن يسترجعها مرة أخرى كما يفعل فى أثناء قراءة كتاب مثلاً، حيث يمكن له أن يعود للجملة – فى حالة القراءة – مرات ومرات إلى أن يفهم معناها، أما فى المسرح فلابد أن يكون

---

(١) المرجع السابق نفسه، ص١٦٩.

المعنى واضحاً من أجل استمرار متعة المشاهد بالعمل المسرحى، لأن الغموض حتى لو كان سببه العمق الفكرى للموضوع إلا أنه يقلل من متعة المشاهد.

وعلى هذا الأساس فالوضوح فى عرض أحداث المسرحية والعلاقة بين أشخاصها يساعد المشاهد على تتبع الأحداث بشوق[1].

الموضوعية فى الحوار:

إن المؤلف الذى رسم شخصياته وأدركها جيدا، يجب بعد ذلك ألا يكون أكثر من مجرد وسيط بين الشخصيات والمتلقين، فلابد أن تنحصر مهمة المؤلف فى نقل كلام الشخصيات التى رسمها دون أن يضيف عليها شيئاً من كلامه هو، لأنه ينقل أفكار ومشاعر الشخصيات فى المسرحية، ولا يقدم أفكاره ومشاعره هو كمؤلف، فلابد أن ينحى المؤلف نفسه جانباً ولا يتذكر سوى شخصياته فقط، أى أن الحوار لابد أن يكون موضوعيًّا نابعًا من خلال أبعاد الشخصيات التى رسمها الكاتب من البداية وإلا أصبحت الشخصيات مجرد بوق يردد آراء وأفكار نفسه، كما يبدو هذا واضحًا فى أعمال كثيرة للكاتب الأيرلندى «جورج برنارد شو»[2].

(١) د. شفيق مجلى (مشكلة الحوار المسرحى) مقال بمجلة المسرح، العدد الخامس، القاهرة مارس سنة ١٩٦٤، ص ٤٨.

(٢) انظر مسرحيات جورج برنارد شو.

الإيقاع فى الحوار:

يعتبر الإيقاع فى الحوار هو الانسجام بين كل جزء وجزء آخر، وبين كل جزء والكل، والإيقاع من أهم مقومات الحوار، وهو فى المسرحية بمثابة النبض فى الجسم البشرى، والإيقاع فى الحوار يشبه الهارمونى فى الموسيقى، فيجب أن يتمتع الكاتب بمقدرة جيدة على ترتيب كلماته الترتيب الصحيح الذى يكون له أكثر الأثر على المتفرج. فالفصول فى المسرحية تتضمن مشاهد، والمشاهد تتضمن أحاديث، والأحاديث تتضمن جملاً وعبارات، وفى تلك الفصول والمشاهد والأحاديث والجمل والعبارات إيقاعٌ واتزان، فإذا زاد الإيقاع أو قل عن حده فى حديث أو مشهد أو فصل، أو بمعنى أدق، إذا زاد هذا الإيقاع فى جزء بطريقة لا ترتبط بالجزء الآخر أو بالكل، أدى ذلك إلى ضرر كبير بالإيقاع الكلى ويشوه اتزانها[1].

فيجب على الكاتب أن يكون متمتعًا بأذن موسيقية، فلابد أن يملك حاسة بالإيقاع والوزن، وكذلك حاسة بالتوقيت، بمعنى أنه يجب أن يدرك متى يزيد من سرعة كلامه، ومتى يقلل هذه السرعة، ومتى يحتاج المشهد إلى التحرك السريع، أو التحرك الهادئ وهكذا.

---

(١) روجرم. بسفيلد الابن (فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما)، ترجمة: درينى خشبة، الناشر: مكتبة مصر القاهرة، (د.ت)، ص٢٢٦.

العلاقة بين الحوار والمنظر:

إن كان للحوار إيقاع أذنى، فالمنظر لابد أن يكون ذا إيقاع بصرى، حيث إن إتفاق الإيقاعين يضفى على المسرحية جوًّا خاصًّا يساعد المشاهدين على تقبل عالم المسرحية.

والحوار الحى الذى يشد انتباه المشاهدين إلى خشبة المسرح لابد أن يتخيله الكاتب فى أثناء عملية الكتابة، ويتمثل المنظر الملائم لهذا الحوار، حيث إن الجملة الحوارية تصل إلى المتلقى - المشاهد - مكونة من كلمات ومناظر وحركات ونبرات صوت، وعلى هذا الأساس يجب على المؤلف أن يكون واعيًا فى أثناء صياغة الحوار بما تتطلبه الحركة بين كل كلمة وأخرى، وأن تتفق كلمات الحوار جميعها مع المنظر العام الذى يراه المشاهد على خشبة المسرح من أجل استكمال الإيقاع البصرى للمسرحية.

وظيفة الحوار:

يقول لاجوس إيجرى فى كتابه (فن كتابة المسرحية):
«إن الحوار يجب أن يكشف لنا عن أبعاد الشخصية»
«والحوار يجب أن يكشف لنا عن أساس المسرحية وما وراء موضوعها».

«والحوار يشف عن الأحداث المقبلة»[1].

ويقول روجرم بسفيلد (الابن) فى كتابه (فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما) إن للحوار ثلاث وظائف:

أولاها: السير بعقدة المسرحية، أى تقدمها أو تدرجها وتسلسلها.

وثانيتها: الكشف عن الشخصيات.

وثالثتها: مساعدة التمثيلية من الناحية الفنية فى أثناء إخراجها[2].

ويقول تشارلس مورجان: «إن من الاستعمالات الرئيسية للحوار ثلاثة: تطوير القصة - وتصوير الشخصيات - وخلق الجو أو الحالة»[3].

كما يقول روبرت إس جرين: إن الحوار أيًّا كانت وسيلته له وظائف ثلاث:

١ - إعطاء المعلومات.

٢ - التعبير عما تنطوى عليه العواطف.

---

(١) لاجوس إيجرى (فن كتابة المسرحية) ترجمة: درينى خشبة، الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د.ت) ص ٤١١ - ٤١٣.

(٢) روجرم. بسفيلد الابن (فن الكاتب للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما) ترجمة: درينى خشبة، الناشر: مكتبة نهضة مصر، القاهرة، (د.ت)، ص ٢٣٠.

(٣) تشارلس مورجان (الكتب وعالمه) ترجمة: د.شكرى محمد عياد. ص ٢٦٨.

٣ - تطوير الحوادث حتى تمضى إلى العقدة[١].

ويمكن لنا من خلال الآراء السالفة لوظيفة الحوار أن نستخلص أن للحوار وظائف أربعا:

١ - التعريف بالشخصيات. ٢ - التعبير عن الأفكار.

٣ - تطوير الأحداث.

٤ - مساعدة المسرحية فى أثناء إخراجها.

أولا: الحوار والتعريف بالشخصيات (التوضيح):

إن الحوار يجب أن يكشف للمشاهد عن الشخصيات ويعرفه بها، وكل كلمة تنطقها الشخصية لا بد أن تكون ثمرة للأبعاد الثلاثة للشخصية، البعد المادى، والاجتماعى، والنفسى، فنعرف منه من هو، ويوحى إلينا بما عسى أن يصير إليه الشخص فى المستقبل، لأن الحوارالمسرحى يكشف عن الشخصية وعن مراحل تطورها، وتلك سمة من سمات الحوارالتمثيلى الذى يهتم بالكشف أول شىء عن الشخصية، ومراحلها التى ستمر بها، والتى باكتمالها تكتمل المسرحية نفسها[٢] لأن الحوار يعتبر حركة بالشخصية نحو الاكتمال من خلال مراحل التجربة التى تمر بها الشخصية طوال المسرحية، وإذا نظرنا إلى أعمال وليم شكسبير سنجد أن الشخصيات كلها تنمو

---

(١) روبرت اس جرين Television writing P. 74

(٢) (قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر) ص ٣٩.

باستمرار فى جميع أجزاء المسرحية[1].

والحوار لا يجب أن يكشف لنا عن الأبعاد الثلاثة للشخصية فقط، ولكن يجب أن يلقى الضوء على ما وراء هذه الأبعاد، بمعنى أنه إذا سلكت الشخصية سلوكًا ما، سنعرف بالطبع هذا السلوك وندركه، ولكن فى الوقت نفسه يجب أن يدرك المشاهد من خلال الحوار لماذا أقدمت هذه الشخصية على هذا السلوك أو هذا الفعل دون غيره؟ أى المبرر أو الدافع لارتكاب هذا الفعل أو السلوك.

والتعريف بالشخصيات يجب أن يتم فى المسرحية بطريقة غير مباشرة من خلال الحوار بين الشخصيات نفسها، إلا إذا كان الكاتب عامدًا إلى ذلك من خلال الشكل الذى يقدمه. ففى مسرحية (السلطان والقمر) نجد ذلك واضحًا، سواء فى بداية المسرحية أو خلالها، وإذا نظرنا إلى بعض الجمل الحوارية فى اللوحة الأولى نجد الآتى:

....

السلطان: (للجمهور) قبل أن نبدأ يجب أن تعرفوا الشخصيات التى سنمثلها، طبعًا أنتم تعرفون أننى (اسم الممثل الحقيقى) ولكنى هنا سأقوم بدور السلطان، من تحمل المسرحية اسمه مع القمر.

---

(١) انظر أعمال وليم شكسبير.

ياسمين : وأنا (اسمها الحقيقى) ابنة (اسم الممثل الذى يقوم بدور السلطان) أقصد ابنة السلطان فى هذه المسرحية.

الوزير : وأنا وزير السلطان، لا يوجد لى اسم فى المسرحية سوى أننى الوزير، ويكفينى اسمى الحقيقى (يقول اسمه الحقيقى).

....

وقد كان الأقدمون يلجئون إلى المناجاة الفردية، أو الأحاديث الجانبية، أو خطابات يقرؤها الممثلون بصوت مسموع وكأنهم يقرءونها لأنفسهم. أو استخدام أمين السر[2] وهو شخصية يثق فيها أفراد المسرحية ويجعلونها مستودع أسرارهم، فتكشف عن سلوكهم وخبايا نفوسهم عن طريق حوار يتحدث به، كهورشيو فى هاملت والمربية فى روميو وجولييت[3].

أما المناجاة الفردية، فنجد مسرحية «هاملت» مثلا بها تلك الحيلة الدرامية، ومن خلال المنولوجات الطويلة التى يلقيها هاملت يدرك المتلقى وضع هاملت جيدًا، وكذلك فكره وماذا سيفعله، وأين كان، وأين سيذهب، ولكن يجب أن يدرك الكاتب أنه ليس كل كاتب مسرحى هو شكسبير. فيجب عدم الاعتماد على المناجاة الفردية أو

---

(١) مسرحية (السلطان والقمر) ص ٣٢.

(٢) مارجورى بولتن (تشريح المسرحية) ترجمة: درينى خشبة، الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ١٩٦٢ م، ص ١٥٢.

(٣) انظر مسرحية (هاملت) ومسرحية (روميو وجولييت) لوليم شكسبير.

المنولوج كثيرًا إلا إذا كان الكاتب مدركًا لأصول المنولوج جيدا، وقادرًا على صياغته فى أسلوب يجعله شائقًا ومعبرًا عن كل شىء، وليس فى إسهاب بالرغم من طول المنولوج، لأن كل كلمة - كما ذكرت - لابد أن يكون لها وظيفة تؤديها.

أما حيلة الأحاديث الجانبية، فهى طريقة لتصوير الأفكار الداخلية التى تهجس فى رأس المتحدث أو المتحدثين للتمييز بينها وبين الحديث الجهرى المباشر. وهى عادة تستخدم عندما تشمل المسرحية على عدد من الشخصيات على خشبة المسرح فى آن واحد، فمن المعروف أن هذه الشخصيات يتم تقسيمها إلى مجموعات منفصلة، تتظاهر كل مجموعة بالانهماك، أو أن يقف اثنان من الشخصيات وقد أخذا جانبًا يتحدثان فيه أو يتظاهران باللامبالاة حين يتحدث شخص آخر أو شخصان آخران فى موضوع مثلا. وقد يظهران صفة الإعجاب أو السخرية من حديث الغير فى هذا الجانب الذى يتخذونه على خشبة المسرح. وقد تكون تلك الأقوال الجانبية مقبولة كوسيلة لتوضيح أن الذى يقوله أحد الأشخاص لشخص آخر هو شىء غير صحيح، أو أنه قول يحتمل معنيين وهذه الحيلة قل استعمالها. وبالرغم من ذلك فإننا نجد هذه الأحاديث الجانبية تظهر من حين لآخر فى أعمال بعض الكتّاب.

ولكنى أعتبر أن خير طريقة هى أن تتحدث الشخصية مع شخصية أخرى، أو مع مجموعة شخصيات، وجميعهم يتفوهون بجمل

قصيرة مركزة ومعبرة، وتكشف عن المطلوب بالنسبة للشخصيات. واختيار كلمات الحوار الدالة على أسلوب ومستوى التفكير لكل شخصية وصفاتها، والأحداث التى تعيشها كذلك. وعلى هذا يجب أن يكون الكلام محملاً لدِلالاتٍ تكشف عن الشخصية وتعبر عنها تعبيرًا طبيعيًا لا افتعال فيه[1].

ولا بد أن تتكلم الشخصية بلغة البيئة التى تعيش فيها، أى لكل القاموس اللغوى الخاص به، فإذا كانت الشخصية لطبيب، فلا بد أن يكون حواره من خلال المصطلحات الخاصة به، والأخلاق المناسبة له كطبيب. وعلى العكس لو كانت الشخصية لتاجر خردة فى وكالة البلح مثلاً. فهذا التاجر لن يتحدث إلا من خلال وضعه الطبقى فى وكالة البلح، ومستوى تفكيره وفلسفته الضيقة، ومصطلحاته الخاصة بمجال عمله كتاجر خردة. وليس معنى ذلك أن يكون حوار الشخصية مطابقًا لمقتضى الحال أو المقام فقط، بل ينبغى أن تكون هناك مطابقة بين لسان الحال ولسان المقام، أى مطابقة حال الشخصية فى المجتمع، فقير أو غنى أو ملك أو أمير، مع لسان المقام، أى وظيفة الشخصية كطبيب أو تاجر أو حرامى أو شيال.. إلخ.

ثانيًا: الحوار والتعبير عن الأفكار:

إن الحوار الجيد لا يقف ساكنا ولا راكدًا لكى يحلل ويعلل، بل

---

(١) كتاب (فن كتابة المسرحية) ص ٤١٤.

هو الحوار الذى يحمل معانى كثيرة فى كلمات قليلة[1].

ومن المعروف أن لكل عمل أدبي فكرة أساسية يشتمل عليها. وكل شىء فى العمل الأدبى يهدف -من ضمن ما يهدف- إلى نقل الأفكار والمعلومات بكافة الوسائل الفنية، والمؤلف المسرحى يجب أن ينقل فكرته الأساسية من خلال وسائل التعبير فى مسرحيته، والحوار يعتبر إحدى هذه الوسائل وأهمها جميعًا بالنسبة لعرض الفكرة والتعبير عنها، ومهمة المؤلف هنا تكمن فى كيفية جعله للمعنى الذى ينشده واضحًا مفهومًا بالنسبة للمشاهدين، ولا يتأتى ذلك له إلا إذا كان مسيطرًا على مادته جيدًا، وبأن تكون الفكرة واضحة فى ذهنه، لأن فن المؤلف المسرحى هو الإفصاح عما فى نفس الشخصيات ونقله إلى الناس بطريقة مسرحية.

ولا يمكن أن تنفصل الصورة عن المضمون فى العمل الفنى على الإطلاق، وإلا ماذا سيكون المضمون وهو بلا صورة أوشكل؟ وكيف للمشاهد أو المتلقى أن يفهم المضمون إلا إذا ترجم هذا المضمون إلى صورة توصيلية مثل اللغة أواللون أوالصوت أو الشكل أو التركيب أو البناء؟ ماذا سيكون مضمون المسرحية أو القصة إذا أصبح أسلوب كتابتها فاسدًا سيئًا؟[2] إنها تصبح لا شىء، لانفصال الشكل عن المضمون.

---

(١) كتاب (فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما) ص ٢١٨.

(٢) المرجع السابق نفسه ص ٥٠، ٥١.

وبما أن الحوار هو أوضح جزء فى العمل الدرامى، وأقرب إلى أفئدة المشاهدين وأسماعهم، فإن المؤلف يعبر به عن فكرته ويكشف عن الأحداث المقبلة بالإضافة إلى الكشف عن الموضوع وعمّا وراء هذا الموضوع.

ولذلك ينبغى كما قلت أن يكون الحوار جيدا، كل كلمة فيه تدل على معنى يكشف عن حقيقة ما، ويعبر عنها تعبيرًا طبيعيًّا دون افتعال، لأن الحوار هو وسيط يحمل العمل إلى المشاهدين وأى مبالغة فيه، قد تصرف المؤلف عن الاهتمام بمضمونه فى أثناء كتابته للمسرحية، بل إن الحوار المبالغ فيه قد يصرف الجمهور عن فكرة المسرحية التى يهدف إليها الكاتب، وتنتهى المسرحية دون أن يعلق فى ذهن المشاهد إلا بعض كلمات قليلة ترسبت فى أذهانهم، وسرعان هى الأخرى ما تذهب بعيدًا عنه لأنها - الكلمات - استقلت عن مضمون الفكرة.

ولذلك يجب على المؤلف أن يترك كل العبارات التى لا قيمة لها، وينتقى خيرة الأساليب المعبرة عن فكرته، لأن أى مؤلف يحاول أن ينقل الأفكار بصورتها فى الحياة الواقعية لا تعطى المتعة الفنية المرجوة منها. وعلى المؤلف أن يبذل قصارى جهده فى تجميع معلوماته وأساليبه فى أسطر قليلة من الحوار، لكى يحتفظ بالخط الدرامى للمسرحية فى قوة وثبات دون أن يطرأ عليه أى اهتزاز.

والحوار الدرامى فى المسرحية بمثابة نسيجها، وهو يلائم الموقف

والأحداث وفقًا للمعنى الذى ينشده المؤلف. ومن خلال ذلك يجب على أجزاء الحوار أن تكون وفق إحساس كل مشهد. فمثلا مواقف الجد تتطلب جملًا قصيرة فيها قوة ما، أما مواقف الغرام فتتطلب جملًا غنائية متدفقة سلسلة فيها الفيض العاطفى والإحساس بالحب والجمال، والمواقف الفلسفية تستلزم جملًا رزينة متزنة ذات صيغة منطقية، بحيث لا يقتصر التنوع على مضمون الجمل وحدها كلما تقدمت أحداث المسرحية وتطورت، بل يجب أن يشمل هذا التنوع مضمون الكلمات والمقاطع أيضًا.

وكذلك لا بد أن يراعى المؤلف المعنى العام الذى يجب أن يلون به مسرحيته «فإذا كانت ملهاة انتقى من العبارات ما يشيع فى قلوب الجماهير روح الفكاهة والمرح والسخرية، وإن كانت مأساة انتقى من العبارات ما يشيع الرهبة والجزع والجلال والخشوع»[1].

وهذا الرأى نفسه تؤكده مارجوى بولتن حين تقول «مراعاة مقتضى الحال من المحاسن التى تعلى من قيمة الحوار، فمن ذلك وفرة الملح والنكات فى الملهاة، وفخامة الأسلوب فى المأساة، وجلاء الجدل وسرعته فى مسرحية الأفكار»[2].

---

(١) توفيق الحكيم (فنون الأدب) ص ١٤.

(٢) كتاب (تشريح المسرحية) ص ١٧٦، ١٧٧.

ثالثًا: الحوار وتطور الأحداث:

إن الحوار أداة تعبير عن الحدث. والمسرحية سلسلة من الحوادث يتبع بعضها بعضًا، والحوادث إنما تحدث نتيجة صراع بين الشخصيات، وليس هناك تغير بدون صراع، فالمسرحية تتعاقب فيها الحوادث أو الأفعال، تلك الحوادث تؤدى إلى حدوث صراع حتى تصل إلى العقدة.

وحيث إن أدب المسرح أدب تمثيلى، ولأن الأدب التمثيلى فن متنوع الأغراض، يستخدم الكلمات والموسيقى والمناطق المليئة والخالية، وحركات الممثلين كأدوات للتعبير. والكلمات أو الحوار تصاحب الفعل، لأن الفعل بمفرده ليس له من معنى إلا قدر قليل.

فإذا كان الحوار ضعيفًا طغت المناظر عليه وشدت انتباه المشاهدين لدرجة تصرفهم عما يقال. وقد كان «ديفيد بيلاسكو» يصر على قيام علاقة متزنة بين المنظر وبين الحوار، لقد كان هذا المخرج والمدير الفنى والمؤلف المسرحى - بيلاسكو - يلتمس فى الضوء واللون والصورة تلك العلاقة التى تربط بينها وبين الحوار، وقيام هذه العلاقة التفسيرية كما يقول بيلاسكو هى الفن الأصيل الحقيقى الصادق الذى يجب أن نحصل عليه[(١)].

(١) كتاب (فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما) ص ٢٣٩.

وهذا كان من الأفضل للمشاهد فى الملاهى الضاحكة التى تعتمد على الحوار الملىء بالنكات، ألا تمثل أمام ستائر مصور عليها مناظر كثيرة، حتى لا تضل فى آفاقها عيون المشاهد، ولا يركز فى الحوار. ولذلك من الأفضل أن تكون المناظر داخلية بسيطة، وإن كان هناك بعض الاستثناءات من ذلك. ولكن من الإجراءات العملية أن تعتمد المشاهد التى تجرى داخل مناظر المنازل بعيدًا عن المناظر الخارجية المصورة تعتمد أكثر ما تعتمد على الحوار[1].

وحين يلجأ المؤلف إلى الحوار للتعبير عن الأحداث، فإنه سيجد أن الألفاظ أقدر على التعبير عن التعقيد من الصور والمناظر، وإذا ترابطت تلك الألفاظ ترابطًا قويًّا بديعًا، استطاعت أن تنفذ إلى القلوب. وهذا ومن الممكن أن تقضى كلمة واحدة فى الحوار على مشهد تمثيلى، كما يمكن أن تكون سببًا لنجاحه، ولقد كان «جون جولزوزى» يعتقد أن عبارة زائفة أو كلمة ناشزة عن السياق تقضى ولا بد على الإيهام المنشود، كما يقضى حجر بعد قذفه فى ماء راكدة على الصورةالمرئية فى صفحة الماء فيجعلها هباءً منثورًا[2].

ولذلك كان لزامًا على المؤلف أن ينتقى كلماته جيدا. لأن هذه الكلمات تساعد على إظهار الحدث المجسد بصورة أفضل.

وكل صراع هو نتيجة لصراع قبله، ومقدمة لصراع أقوى وأكثر

---

(١) نفس المرجع السابق، ص ٢٤٠.

(٢) المرجع السابق نفسه، ص ٢٦٧.

تعقيدًا بعده، ومن ثم تتحرك المسرحية مدفوعة إلى الأمام حتى تصل للذروة.

وعلى هذا فليس هناك فقرة من فقرات الحوار مستقلة عن غيرها، بل لابد أن تكون كل فقرة نابعة من الشخصية ومعبرة عن حادثة أو موقف حيث إن الحواريتشكل وفق إحساس كل موقف ومشهد. ولا بد أن يعتنى المؤلف بالحوار الدرامى لكى يعبر به عن الحدث تعبيرًا ملائمًا إذ أن كلمات الحوار وجمله تتضمن أكثر من معنى فى وقت واحد، فيجب مراعاة ذلك جيدًا. ولا بد أن يترك الكاتب كل التفاصيل التى يمكن الاستغناء عنها فى التعبير عن الحدث، لأن العمل الدرامى يعتمد على سرد ما هو ضرورى وليس سرد كل شىء كما فى الحياة الواقعية بكل تفاصيلها[1] لأن هذا يؤدى إلى رتابة الحوار وعرقلة سير الأحداث.

وكذلك لابد للمؤلف أن يدرك أنه مهما وصل الحيل المسرحية إلى أحدث طرق للاستخدام - مثل المؤثرات الصوتية والماكياج والمؤثرات الضوئية والطيران واستخدام الأبواب المسحورة فى أرضية خشبة المسرح، وغير ذلك من حيل - لا يغنى ذلك عن استخدامه للحوار على الرغم من استخدامه البارع لهذه الحيل والمؤثرات، لأن الحوار أداة تفسير وإيضاح.

---

(١) د. محمد مندور (**الأدب ومذاهبه**) الناشر: دار نهضة مصر، القاهرة، (د. ت) ص ٨٥، ٨٦.

ولا بد أن يراعى المؤلف أن هناك أحداثًا إن رآها الإنسان نفر منها، ولا يصح أن تظهر مجسمة على خشبة المسرح - سواء مسرح أو تليفزيون أو سينما - وهى الأحداث التى تبالغ فى تصوير العنف والمثيرة للألم والمسببة للغم لدرجة لا يمكن إبرازها.

وفى هذه الحالة واجب على المؤلف أن يعمل عملية تعويض، أى أن يستخدم السرد مثلاً بدلاً من عرض الحادثة نفسها، فتتولى الشخصيات الدرامية توضيح المطلوب عن طريق الحوار والانفعالات النفسية الملائمة للموقف، وقد يكون هذا أبلغ فى التعبير وأشد وقعًا حيث التأثير الانفعالى. وفى الوقت نفسه يكون المؤلف قد وفر على المشاهد تجربة عنيفة مبالغًا فيها.

والمعالجة الحوارية هى التى تكيف سرعة المسرحية، فالمشهد الذى يشتمل مثلاً على أحاديث ومنولوجات طويلة فى أغلب الأحيان تكون حركته أبطأ من المشهد الذى تكون جمل الحوار فيه قصيرة سريعة ومتلاحقة.

كذلك لا بد للمؤلف أن يدرك أن الحوار فى بداية المسرحية يختلف عنه فى وسطها، يختلف عنه فى نهايتها، لأن الحوار الهادئ سرعان ما يتغير تبعًا للصراع وتعقيد الأمور.

والمؤلف عندما يعبر عن حادثة على لسان الشخصيات بالحوار، فإن الحادثة تكون قائمة أمام أعين المشاهدين حية نابضة. وهذا يجعلنا نذكر الفرق بين التمثيلية والقصة كما تناوله «أوغسطس

توماس» بالشرح حيث قال: «إن الفرق بين القصة الروائية والتمثيلية هو كالفرق بين الفعلين «كان» و«يكون». إن شيئًا ما قد حدث لكاتب القصة ولشخصياته، فهو يصف هذا الشيء كما كان، ويصفهم كما كانوا، أما فى المسرحية فثمة شيء يحدث الآن[1].

وحيث إن المسرحية تشتمل على شيء يحدث الآن فلابد للمؤلف أن يحافظ على استمرار تدفق الأفعال فى مسرحيته منذ البداية، وتدفق الأحداث عن طريق الحوار يجعل الكاتب حريصًا على دوام عرض مسرحيته، فيكون الحوار معبرًا شائعًا بحيث لا يعطى فرصة للمشاهد للعودة إلى أجزاء انتهت من المسرحية كما يفعل قارئ القصة إذا استولى عليه غموض ما[2].

رابعًا: الحوار ومساعدة المسرحية فى أثناء إخراجها:

إن كلمات الحوار تشير إلى المعنى وتجسده وتعلم الممثل كيف يفكر فى الكلمات ويشعر بها، حتى يستطيع أن ينطقها النطق السليم، ويعتقد «ستانسلافسكى» أن الحوار الجيد هو الذى يحتوى على مفاتيح وإرشادات تساعد الممثل على أن يقرأ دوره كما ينبغى أن

---

(١) كتاب (فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما) ص ٦٢.

(٢) د. طه عبد الفتاح مقلد (الحوار فى القصة والمسرحية والإذاعة والتليفزيون) الناشر: مكتبة الشباب بالمنيرة، القاهرة سنة ١٩٧٥، ص ٢٩.

يكون[١] والدراما تعتمد عند إخراجها على كلمات الحوار، حيث إن الصورة التى تنطبع فى ذهن المخرج تتكون فى الغالب من الظلال التى أعطتها كلمات الحوار فى المواقف، بالإضافة إلى ذلك فالحوار يشرح للمخرج كيفية ترتيب الممثلين، ويحدد درجة الصوت والحالة النفسية للشخصية والإيقاعات الحركية التى تصاحب الشخصية وهى تتحدث.

والمخرج يستطيع أن يشكل الصورة التى سيصير إليها العمل الدرامى بواسطة الأنغام الصوتية، فالحوار ينبغى أن يقرأ ويسمع وكأنه نوتة موسيقية[٢].

ونجد أن روجرم. بسفيلد يقول فى هذا الصدد «إن الكاتب المسرحى مطالب بالمساعدة من خلال الحوار الذى يكتبه على تذييل بعض الصعوبات الفنية أو الآلية التى تواجه المخرج وهو ينفذ وجهة نظر المؤلف وقت إخراجها». ومهما يكن من ذلك فالحوار المستخدم لحل أمثال هذه الصعوبات الآلية - وبالأحرى الفنية - يجب أن يدعم التقدم المستمر لفعل المسرحية[٣].

ومن المشاكل الفنية التى يمكن التغلب عليها عن طريق الحوار:

---

(١) د. شفيق مجلى (الحوار المسرحى) مقال بمجلة المسرح، العدد الأول يناير ١٩٦٤ص ٢٥.

(٢) المرجع السابق نفسه، ص ٢٥.

(٣) كتاب (فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما) ص ٢٣٨.

تركيز انتباه المشاهدين على حوار معين بعيدًا عن ديكور المشهد لإتاحة الوقت مثلاً لتغيير المنظر، وإعطاء فسحة من الوقت لتغيير الملابس، وليتمكن الممثلون من الدخول أو الخروج من وإلى خشبة المسرح عند عبارات معينة، أو كلمات معينة، وهى ما تسمى «بالمفتاح» مفتاح الدخول أو الخروج.

وغير ذلك من الأشياء التى يمكن أن يدركها المؤلف بنفسه.

الحوار فى السينما

بعد أن تعرضنا للحوار فى المسرح، وعرفنا وظيفة الحوار فى المسرحية، وشروط كتابته، فما الحوار السينمائى؟

إن الحوار فى المسرح يعتبر أداة تعبير أساسية، لأن الممثل لا يستطيع أن يعبر عن الموقف إلا بالحوار، أما فى السينما فالحوار يعتبر أداة تعبير فقط، وليست أساسية، لأن السينما تعتمد أكثر ما تعتمد على التعبير بالصورة أولاً. ثم الصوت ثانياً. فقد نشأت السينما فى عهدها الأول صامتة كلون من ألوان الفن التمثيلى الذى يهتم بالفكر الإنسانى وبالعاطفة والحركة. واتسمت هذه السينما الصامتة بالحركة والإشارة والمنظر، وكان فيلم السينما يعبر عن نفسه بالرغم من كونه «فيلم صامت».

ثم سرعان ما زادت نسبة التعبير هذه بخروج الفيلم من عالم الصمت إلى عالم الكلام، وبالرغم من أن إدخال الصوت على الفيلم

أحدث ثورة فى صناعة السينما، تفوق فى عظمتها إدخال كلٍّ من اللون والبعد الثالث وما إلى ذلك على الفيلم، فإننى أعتبر أن الصوت أو الحوار أداة تعبير ليست أساسية كما قلت، لأنه حتى الآن توجد مشاهد كثيرة فى كثير من الأفلام صامتة لا تتضمن أى كلمة حوار، وبالرغم من ذلك يكون تأثيرها فى نفس المتلقى أشد مما لو كانت تتضمن حوارًا.

فالحوار فى الفيلم له ما يميزه ويجعله مختلفًا عن أنواع الحوار الأخرى فى الرواية الطويلة، والقصة القصيرة، والمسرحية، والتمثيلية الإذاعية، فهو عامل مساعد أو مكمل، إنه يستعمل فقط لتوضيح اللقطة أو المشهد، حيث إن الفيلم عبارة عن مجموعة من اللقطات والصور والمشاهد. لأن الصورة هى وسيلة السيناريست والمخرج للتعبير عن أفكارهما ووجهتى نظرهما أو رؤيتهما. ولذلك فيجب أن تحمل - الصورة - أكبر قدر ممكن من أدوات التعبير، والحوار هنا أداة من هذه الأدوات، وعامل مساعد لتوضيح أو تفسير ما صعب إيضاحه. لأن الحوار فى الفيلم يتعاون مع باقى الوسائل الأخرى لإيضاح المعنى المطلوب، ولتعميق الأثر الذى ينشده السيناريست، ففى الفيلم يجد المؤلف نفسه فى عالم يختلف تمامًا عن عالم المسرح، لأن عالم الفيلم يعتبر الفنيين فيه أهم من الفنانين أو يتساويان معًا.

المؤلف فى الفيلم لا يفكر فى بناء الحوار فحسب، بل إنه يفكر فى

ملاءمة هذا الحوار للحركة فى الفيلم، ومسايرة هذا الحوار لما يتطلبه الفيلم بالنسبة لعملية البناء الفنى من توازن فى شكل القصة ككل. والتوقيت فى إدخال العناصر المختلفة فى اللحظات المناسبة، والاقتصاد فى تجميع خيوط الأحداث المصورة حتى لا يشرد انبتاه المتفرج لحظة واحدة(١).

وليس معنى ذلك أن الحوار فى الفيلم ليست له أهمية، ولكن أهميته فى المرتبة الثانية - من وجهة نظرى - بعد الصورة. فالمؤلف المسرحى يستخدم بجانب الحوار: المؤثرات الصوتية والحركات والموسيقى والمناظر والإضاءة من أجل تأكيد وإبراز جو كلمة مشهد، وكلمة الحوار تبدو غالبة على كل هذه العناصر. أما فى السينما فالمؤلف السينمائى يستخدم مع الحوار وسائل أخرى عديدة من وسائل التعبير السينمائى مثل: المؤثرات الصوتية، الموسيقى، الحركة، التعبير بالوجه، الملابس والمناظر المتعددة، الإضاءة، الأعداد الهائلة من الممثلين، المناظر الطبيعية، الحيل السينمائية العديدة التى تمس أفئدة المتفرجين، الألوان الباهرة التى تسرق لب المتفرج، تجسيم الشخصيات.. إلخ.

فالحوار فى الفيلم مرتبط بهذه الوسائل جميعًا، وأن هذه الوسائل يبرز معناها ومغزاها فى الفيلم مثل الحوار تمامًا، أى أن كل وسيلة

---

(١) أوزويل بليكستون (كيف تكتب السيناريو) ترجمة: أحمد مختار الجمال، الناشر: مطبعة مصر بالفجالة، القاهرة (د.ت) ص٨.

منهم تعتبر وسيلة تعبيرية كالحوار تمامًا، ولذلك يجب أن يكون قادرًا على التعبير المطلوب إبرازه بجانب هذه الوسائل جميعًا.

وبالنسبة للحوار فى الفيلم فلا بد أن ينبع من طبيعة الأحداث، معبرًا عن الغرض المطلوب إيضاحه، موضحًا الشخصيات، مؤكدًا موقف الشخصيات من الشخصيات الأخرى، مساعدًا على تطور الحدث.

والحوار فى الفيلم تتضمنه لحظات صمت، يكون التعبير خلالها بالصورة فقط أعمق وأشد تأثيرًا فالصمت لحظة من لحظات الكلام فى الحوار، والمؤلف يجب أن يكون مدركًا للحظات التى يجب ألا يكون فيها حوارًا، ويختارها بدقة، ويدرك لماذا فضل الصمت هنا عن الكلام، أو لماذا فضل الكلام هنا عن الصمت، فكل لحظة يجب أن تحمل مغزاها، أو تعبر تعبيرًا واضحاً عن المضمون.

وعلى هذا نجد أن الحوار فى الفيلم جزءٌ من الكل، لا معنى له بمفرده، فيمكن إذا قرأنا الحوار وحده فى بعض المشاهد لا ندرك مغزاه، كما فى فيلم (انفجار) الذى قدمته الشاشة المصرية فى الستينات للكاتب «مايكل أنجلو أنتوبيونى» وترجمة «غالب شعث».

ويبدأ الفيلم بعدة لقطات وبهذا الحوار:

العامل الأول : لن تفعل بنا شيئًا كهذا أيها الشاب.

العامل الثانى : لتفهم ما نقوله لك.

العامل الثالث : المهم تذكر ذلك.
فتاة : تبرع من فضلك؟ شكرًا جزيلا.
شاب : ولكن نقودًا غير مزيفة»[1].

إن هذه الكلمات الحوارية لا تكاد تحمل معنى إذا تم فصلها عن عملية السرد السينمائى (السيناريو)، فالعمال الثلاثة الذين تحدثوا فى هذا الحوار، توضح لنا الصورة أنهم واقفين بلا عمل، يحدث أحدهم الآخر فى همهمة ومشيرًا إلى بعض المارة الذين ظهروا بثياب مهلهلة، وكذلك يشير إلى الشباب الذين يعاكسون المارة.

والعامل الأول كان يتحدث إلى أحد الشباب مؤكدًا له أنه يستطيع أن يفعل به وبمن معه مثلما كان يفعله - الشاب - بالمارة. إذن العامل الأول لم يكن يوجه حديثه للعامل الثانى، وتجىء كلمات العاملين الثانى والثالث مؤكدة لذلك. ثم توضح الصورة لنا بعد ذلك منظر الملجأ الذى يجتمع حوله الناس من أجل تبرعهم بأموالهم. وحوار الفتاة والشاب هنا دون وجود الصورة التى توضح أنهما يطلبان أن يجود الناس للملجأ لا معنى له ولا علاقة تربطه بالجمل الحوارية التى سبقته.

وهكذا نجد أن الصورة تتعاون مع الكلمة تعاونًا وثيقًا لإعطاء الحوار معنى خاصًا للمكان، ووضوح التعبير عن الموقف.

---

(١) سيناريو فيلم (انفجار) مجلة السينما والمسرح العدد ٥٨، ديسمبر ١٩٦٨ م ص ١١٤.

وأهم ما يجب أن يتوفر للحوار فى الفيلم، وهو أن يكون مختصرًا أو مختزلًا، يحمل أكبر قدر ممكن من المعانى، بأقل الألفاظ الممكنة، ويجب أن يكون خاليًا من الصفات الأدبية، لأنه يجب أن يكون مكتوبًا كما يتكلم الناس فى الواقع.

والحوار يعبر عن الشخصية صاحبة الكلام، ويبلورها، ويعبر عن الموقف. ويجب أن يكون بسيطًا وسلسًا حتى يفهمه ويتتبعه جميع الناس، فالفيلم يشاهده الرجال والنساء والأطفال، والمثقف ونصف المثقف، والأمى؛ فلابد لكل من هؤلاء أن يستوعب ما يجرى أمامه من كلام. وليس معنى هذا أن يكون الحوار سوقيًّا أو خاليًا من أية قيمة، ولكن المقصود بذلك هو أن يكون خاليًا من أية تعقيدات فى أسلوب الأداء أو الصياغة الأدبية.

والاتجاهات الحديثة فى السينما تحاول التخلص من قيود الحوار، والاختصار منه إلى أكبر قدر ممكن، والاعتماد على الصورة فقط للتعبير عن الأبعاد المختلفة سواء للأحداث أو للشخصيات، لأن الفيلم صورة قبل أى شىء. وفى بعض الأفلام نجد مشاهد كاملة وكثيرة لا يتخللها أية كلمة حوارية، وهنا يعتمد السيناريست على الصورة فقط، فيحاول أن يجعلها تقوم بتوصيل المفهوم المطلوب إلى المشاهدين.

أما بخصوص اللغة والحوار، أو بالأدق الحوار فى السينما بين العامية والفصحى، فإن أفراد الشعب جميعًا - باستثناء قلة قليلة

جدًّا - يتحدثون العامية، وعرض أفلام بالفصحى يقطع عملية التوصيل المطلوبة، لأنهم سريعًا ما يتململون من الكلمات التى لم يتعودوا عليها.

ولذلك من الأفضل أن تكون اللغة هى العربية الفصحى الشبيهة بلغة التعامل اليومى، أى اللغة البسيطة، ولكن بدون ابتذال برغم ما ساد اللغة من ابتذال فى الأفلام والمصرية فى السنوات الأخيرة. ولكن ليس معنى ذلك أن تكون تلك هى اللغة الوحيدة فى كل الأفلام أو مع كل الشخصيات، فمثلًا الأفلام الدينية والتاريخية لابد - وليس من الأفضل - أن تكون لغة الحوار فيها العربية الفصحى، نسبة إلى جلال الدين وقداسته ومكانته، ونسبة إلى أهمية التاريخ وعمقه فى وجدان الأمة، أما باقى النوعيات من الأفلام فيناسبها اللغة البسيطة كما ذكرت، دون ابتذال فى الألفاظ. هذا مع مراعاة أن لكل مقام مقال مثلما شرحت فى الحوار فى المسرح.

الحوار فى الإذاعة

إن الإذاعة لا تحمل إلى المستمع إلا الصوت. وبما أن الحوار من الأصوات، فهو عنصر هام من عناصر تكوين الدراما الإذاعية، بل هو جوهر الدراما الإذاعية.

والتمثيلية الإذاعية لا يوجد أمامها سوى الحوار كوسيلة للتعبير عن مضمونها، فالحوار يتكون من كلمات، والكلمات فى التمثيلية الإذاعية تقوم بكل شيء، لأن الإذاعة تفتقر إلى الصورة، فلا يوجد هناك ممثلون يراهم المستمعون وهم يمثلون ويرون حركاتهم وتعبيرات وجوههم وملابسهم وما إلى ذلك، وعلى هذا الأساس فالكلمة المنطوقة وحدها هى التى تثير خيال المستمع وتمده بكل ما يهمه بالنسبة للشخصية، منظرها، ملبسها، حركاتها، انفعالاتها، وما حول الشخصية من مناظر أوديكورات.... إلخ.

ولذلك فإن الحوار فى الإذاعة له قيمة كبرى واضحة لأنه يحمل

مهاماً كثيرة يحملها الحوار فى المسرح أو السينما أو التليفزيون. فالتمثيلية الإذاعية تتكون من: حوار، موسيقى، ومؤثرات صوتية. والموسيقى والمؤثرات الصوتية تعتبر عناصر ثانوية بالنسبة للحوار.

ومن خلال ذلك، نجد الحوار أن يكون مؤكداً للأحداث ومعبراً عن حالة الشخصيات وما يحيطها من ظروف، عاكساً انفعالات الشخصيات، وأمزجتهم، موضحاً حركاتهم، ونوعية ملابسهم إذا كان لذلك ضرورة درامية بالنسبة للمستمع. وكذلك موضحاً المكان الذى تدور فيه الأحداث، وكذلك الزمان. ولكن يجب أن يكون كل ذلك بمقدرة من الكاتب وليس بسذاجة الطفل، أى لا يصح الإفصاح عن كل ما سلف بطريقة مباشرة تجعل المستمع ينفر من السماع.

ويبرز دور الحوار ليؤدى وظائفه، فيعطى المعلومات، ويعمل على أن تتقدم الحوادث حتى الصراع، وتقييم الأحداث، وقصها بصورة حية نابضة للمستمع، ويعبر عما تنطوى عليه الشخصيات من عواطف وأحاسيس تجاه الآخرين وتجاه أنفسهم، والأكثر من ذلك يجب أن يكشف ما يظهر من الشخصيات من أفعال وكذلك ما يخفى.

ويجب أن يكون الحوار الإذاعى ذا جمل قصيرة، خالياً من المناجاة الطويلة، أو الفقرات الخطابية، لأن المستمع لا يستطيع أن ينتظر ليستمع إلى مثل هذه الفقرات الطويلة كما هو الحال فى

فى

المسرح مثلاً. لأن وجود الممثل مجسداً على خشبة المسرح يجعل هناك عملية اتصال مباشر بين المشاهد والممثل. أما فى الإذاعة فلا يوجد اتصال مباشر بين المستمع والممثل، لأنه لا يراه، إنه يسمعه فقط.

وبرغم أن الجملة الحوارية لابد أن تكون قصيرة خالية من المناجاة، فليس معنى هذا أن يكون العمل كله قائماً على الجمل القصيرة، بل يمكن أن ترد خلال العمل جمل طويلة نسبيًّا حسب مقتضيات العمل من الناحية الدرامية. ولكن بحيث لا تكون الجمل الطويلة فى شكل منولوج.

هذا وبمناسبة الحديث عن المنولوج بالذات، فطبيعة الإذاعة أدت إلى استخدام أساليب مختلفة فى الكتابة، فهناك أسلوب مستحدث فى استخدام المنولوج فى التمثيلية الإذاعية، بحيث يتم تقطيع المنولوج على شكل حوار بين الشخص ونفسه، أى يكون الحوار على مستويين، مستوى داخلى، وآخر خارجى فالشخصية تتكلم وترد على نفسها، بحيث يشعر المستمع أن الشخص واحد وأن هناك حواراً يدور بين الممثل ونفسه، وليس منولوجاً، لأن المنولوج فى التمثيلية الإذاعية يخشى أن يتحول إلى شكل الحديث الإذاعى، وهو أمر لا يجب توفره فى الدراما الإذاعية.[1]

---

(١) على عيسى (فن كتابة إذاعة) عن محاضرة للسنة الرابعة قسم (نقد) بالمعهد العالى للفنون المسرحية بالهرم فى ١٩٧٨/٣/٢٨.

وأهمية الكاتب وبلاغته ومقدرته تبدو أكثر ما تبدو فى قدرته على خلق المنظر والشخصية فى ذهن المستمع من خلال الكلمات المنطوقة التى تؤديها الشخصيات وحدها دون تدخل من المؤلف[1] أى كما ذكرت بطريقة غير مباشرة، ليس الغرض منها التعريف أو الإيضاح لمجرد التعريف والإيضاح فقط، ولكن يجب أن يجىء التعريف من خلال الموقف نفسه، أى نابعاً من الأحداث وليس مقحماً عليها من أجل أن يعرف المستمع شيئاً معيناً.

ويجب أن تكون كلمات الحوار واضحة فى ذهن المؤلف لكى يعبر عن المضمون الذى يريد التعبير عنه باللغة البسيطة الواضحة التى فكر فيها قبل الكتابة، حتى يستطيع المستمع العادى أن يفهم الحوار فى الوقت المتاح لإلقاء الحوار، من أجل عدم إضاعة أى حدث عليه فى تفسير مدلولات كلمات سمعها ولا يدرك معناها.

والحوار يجب كما قلت أن ينبع من صميم الشخصية ومن أبعادها المرسومة من خلالها، ويعبر عنها تعبيراً جيداً دون مبالغة أو افتعال، فى جمل قصيرة ملونة باللون الذى يناسب كل مستويات المستمعين وطبيعتهم غير المتجانسة، هؤلاء المستمعون لا يرون ما يسمعون.[2]

---

(١) د. طه عبد الفتاح مقلد (التمثيلية الإذاعية فى أدبنا الحديث) الناشر: مكتبة الشباب بالمنيرة القاهرة ١٩٧٥م، ص ٢١ - ٢٤.

(٢) انظر: د. طه عبد الفتاح مقلد (الحوار فى القصة والمسرحية والإذاعية والتليفزيون) الناشر: مكتبة الشباب بالمنيرة، القاهرة ١٩٧٥، ص ٢٨٥.

ولو افترضنا أن نسبة الحوار فى النص المسرحى أو السينمائى أو التليفزيونى تعادل ٧٥٪ من مجموعه، لكانت نسبة الحوار فى النص الإذاعى تساوى ٩٠٪ أو ما يزيد على ذلك[١].

ووظيفة الحوار فى التمثيلية الإذاعية هى وظيفة الحوار نفسها فى المسرحية، ولكن مع فارق أن التمثيلية المسرحية مرئية، فيجب - كما ذكرت - عمل عملية تعويض لهذا النقص (غير مرئية) بالنسبة لأذن المستمع.

ويمكن لجملة واحدة من الحوار أن تعبر عن شىء واحد، أو تعبر عن مجموعة أشياء، فقد يذكر الكاتب على لسان إحدى الشخصيات جملة محملة بمختلف المهام، فيها إخبار بحادثة معينة، وفيها تكوين لشخصيته، وفيها خلق مزاج نفسى أو خلق الجو العام.

والحوار بمثابة اداة واسطة تحمل التمثيلية إلى آذان المستمعين، ولكن يجب ألا يبالغ المؤلف فى اختيار كلمات حواره، حتى لا يتهم بالفلسفة فى اللغة، لأن المبالغة قد تصرف المستمع عن سماع العمل الذى يقدم.

وقد يتخذ الحوار الإذاعى أشكالاً متباينة، فحيناً يكون حديثاً بين شخصيتين، سواء طال هذا الحديث أم قصر، أو بين ثلاثة أشخاص أو

---

(١) انظر: د. عبد الفتاح مقلد (التمثيلية الإذاعية بين ماضيها وحاضرها) الناشر: مكتبة الشباب بالمنيرة، القاهرة سنة ١٩٧٥، ص ٢٣٣.

أكثر من ذلك، وقد يتحدث شخص ويستمع إليه الباقون، أو يقاطعه أحدهم، أو يتحدث شخص إلى نفسه... إلخ.

وعلى المؤلف الإذاعى أن يدرك أن الحوار الجيد هو ذلك الحوار الذى يتمكن الممثل صاحب الكفاءة المتوسطة أو العادية من أن ينطق به فى سهولة ويسر، دون أن يتوقف فى مواضع معينه، لأن معنى توقفه أنه لم يفهم هذه الجملة التى وقف عندها، وفى هذه الحالة يكون المؤلف قد فشل فى التعبير عن الموقف بالحوار.

وكما هو الحال فى الحوار المسرحى أو السينمائى يجب أن يكون لكل كلمة مع قائلها مقام بالنسبة للتمثيلية الإذاعية، فلا يمكن أن تكون كلمات اللص مثلاً من قاموس كلمات القاضى نفسها، فلكل منهما قاموس كلماته الخاص، وثقافته المعينة، والخلفية والفكر والأبعاد والتقاليد الخاصين به، وهذا يجعل كلًا منهما مختلفاً تماماً عن الآخر. لأن الكاتب هنا يقترب من محلل الشخصيات، فهو يراعى أن الشخصية البسيطة يكون حوارها بسيطاً، به قدر من السذاجة تلائم طبيعة الشخصية نفسها، أما الشخصيات المركبة أو المعقدة، فإنها تحتاج ما يناسبها من حوار لكى يعرف المستمع أبعاد الشخصية نفسها من خلال الحوار.

ولا نعدو الحقيقة إذا قلنا إن الحوار يمثل فى التمثيلية الإذاعية صلب التعبير الفنى، فمن خلاله يصور المؤلف الإذاعى الشخصية، ويوحى بالمكان، والزمان، ويبين طبيعة الصراع بين الشخصيات أو بين

الأفكار والقيم، وتوضيح الإيماءات، والعلاقة الإيقاعية الموزونة بين سائر مسامع التمثيلية.

«والحوار فى التمثيلية الإذاعية بعيد عن الصنعة والتكلف، لأنه يقوم على سلاسة العبارة ووضوح الألفاظ وخفة النطق وإنسياب الكلمات وتدفقها، فضلاً عن طبيعة الإلقاء وقوة التأثير من خلال ذلك كله. وكم من ألفاظ سببت فى إضعاف شخصية من الشخصيات، وكم من كلمات ثرثارة أفسدت قدرة الكاتب على التأثير».[1] ولا بد أن يكون الحوار متماسكاً بالقدر الذى يشد بعضه بعضاً حتى يتمكن المؤلف الإذاعى من الاحتفاظ بالخيط الدرامى الملتحم بنسيج التمثيلية الذى يؤدى إلى الغاية التى يهدف إليها الكاتب.

أما بالنسبة للغة التى يجب أن يكون عليها الحوار الإذاعى، فهذه هى المشكلة، لأن إذاعتنا تتجه إلى نظام اللهجات فى اللغة العامية، والمتابع للخدمات الإذاعية على مختلف الموجات يرى ذلك واضحاً، فمن أجل فهم أوسع، ومستوى ثقافى أرفع، وانتشار لأعمالنا الدرامية أكثر، فإنى أجد أن اللغة العربية الفصحى ولكن البسيطة، هى خير وسيلة لتحقيق ذلك بالنسبة للإذاعة على وجه الخصوص، لأنها صاحبة الإنتشار السريع.

---

(١) د. إبراهيم إمام (فن التمثيلية الإذاعية) مقال بمجلة «الفن الإذاعى» العدد ٧٥ ابريل ١٩٧٧، ص ٣٤.

الحوار فى التليفزيون

الحوار هو الحوار فى وسائل التعبير الأربع، المسرح، السينما، الإذاعة، والتليفزيون. ووظيفة الحوار فى المجالات الأربعة لا تختلف كثيراً، بل تكاد متشابهة، أما نوعية الحوار فهى التى تحددها طبيعة الموضوع نفسه الذى يعالجه المؤلف.

ومن يكتب للتليفزيون لابد أن يدرك أن جمهوره هو من يملك جهاز التليفزيون، سواء أكان مثقفًا أم عاديًّا، أو أقل من العادى، وأن التليفزيون يخاطب الأسر فى منازلهم، فيجب أن يتميز حواره بالسلاسة والوضوح فى المعانى، حتى لا يشرد المتفرج فى البحث عن كلمة ما وتضيع منه أحداث العمل الذى يشاهده.

والحوار فى التليفزيون يجب أن يكون موجزًا جدًّا، وموجود بصورة أقل مما فى المسرحية مثلا أو التمثيلية الإذاعية، لأن كاميرات التليفزيون والأجهزة المساعدة لها كأجهزة الخدع الإلكترونية مثلاً،

تستطيع أن تقوم بمهام كبيرة بدلاً من الحوار فى أحيان كثيرة، ولذلك يجب أن يدرك المؤلف التليفزيونى أنه يكتب عمله لوسيلة تعتمد أول ما تعتمد على الصورة لكى توضح الموقف، ثم تعتمد على الحوار ثانياً بعد الصورة. ومن الخطأ الجسيم الذى وقع وما زال يقع فيه الكثير من مؤلفى التليفزيون أن يكون اعتمادهم الكلى على الحوار دون مراعاة الصورة، وكأنهم يكتبون للإذاعة وكثيرًا ما يعرض التليفزيون، أعمالاً درامية، يمكن للمشاهد أن يتابعها بأذنه فقط من مكان بعيد عن جهاز التليفزيون وفى الوقت نفسه سيدرك كل شيء، لأن الكاتب لا يهتم بالصورة بقدر ما يهتم بالحوار، ويرجع ذلك إلى عدم تمكن بعض مؤلفى التليفزيون من الإمكانات الخطيرة لهذا الجهاز، وجهلهم بحرفية التكنيك التليفزيونى. وهذا خطأ جسيم، فيجب أن يكون المؤلف التليفزيونى، أو المؤلف الذى يكتب للتليفزيون على وجه الدقة - لأنه لا يوجد حتى الآن مؤلف متخصص فى الكتابة التليفزيونية فقط - يجب أن يكون ملماً ودارساً وواعياً بأصول الكتابة للتليفزيون ومستوعباً لإمكانات التليفزيون البصرية، وبتكنيك التليفزيون فى التنفيذ، وبإمكانات الاستوديوهات والكاميرات التليفزيونية الخفيفة المحمولة على الأكتاف، وذلك حتى يكتب عمله بصورة شبه كاملة.

ولأن التليفزيون وسيلة اتصال مباشر (حى) مع المتفرج، والإحساس بالواقعية القريبة من واقعية الحياة كما تعرفها جماهير

الناس، فلابد للحوار التليفزيونى أن يكون بمثابة وسيلة خاصة وثيقة الصلة بين المتفرج والنص المعروض، ويكون أكثر بساطة وواقعية عن أى وسيلة أخرى كالمسرح والسينما والإذاعة.

وأحسن حوار للتليفزيون هو حوار المدرسة الطبيعية، فهو أكثر صلاحية للدراما التليفزيونية، ولأنه يناسب الإطار التسجيلى للتليفزيون الذى يوحى إلى المتفرج بأن كل ما يراه إنما هو وثيق الصلة بالحياة، وبموضوعات الساعة «وأهم مميزات هذا الحوار هو التشابه الظاهرى بينه وبين الحوار اليومى بما فيه من تفكك وانتقال غير منطقى من موضوع لآخر، وجمل ناقصة، وكلمات حائرة وفترات صمت»[١]، ولكن يجب ألا ينسى المؤلف الذى يتبع هذا المذهب الطبيعى فى معالجة الموضوعات العادية المأخوذة من الحياة، أن الدراما الحقيقية هى تلك التى لها مغزى إنسانى عام، ولابد أن تُحدث هذه الدراما ما يسمى (بالتمثيل الدرامى)، أى أن يرى المتفرج نفسه فى الشخصيات الموجودة فى العمل، وكذلك فى المواقف والأحداث التى تدور أمامه، وهذا لن يتأتى إلا إذا كانت المواقف فى العمل التليفزيونى مستمدة من الواقع الذى يدركه المشاهد وليست بعيدة عنه، وأن تكون الشخصيات شبيهة به، وإلا ظل المتفرج بعيدًا

---

(١) د. شفيق مجلى (خصائص الدراما التليفزيونية) مقال بمجلة المسرح، العدد (١٨) القاهرة يونيو ١٩٦٥، ص ٦٧.

عما يشاهده، يشاهد دون مبالاة ودون أدنى انفعال[1] فتفقد الدراما خصيصة من خصائصها، وهى المشاركة الوجدانية فى الموقف الدرامى.

وإذا نظرنا إلى أغلب الأعمال التى تقدم فى التليفزيون المصرى سنجد أنها كثيراً ما تقدم شخصيات ومواقف بعيدة عنا، لأن المؤلفين - أو على الأدق المعدين - قد لجئوا إلى الأفكار الأجنبية ببيئاتها وظروفها وأفكارها وحضاراتها وعاداتها وتقاليدها المختلفة تمام الاختلاف عن البيئة المصرية، والشخصيات التى تقدم فى كثير من هذه الأعمال يرفض المتفرج المصرى أن يكون مثلها أو يعيش أحداثها.

والمهم أن يدرك المؤلف التليفزيونى أن التليفزيون وسيلة تعبير بالصورة قبل الصوت حتى يشد انتباه المتفرج ولا يترك جهاز التليفزيون ويخرج من المكان الموجود به الجهاز، ويدخل أى مكان آخر ويسمع الحوار من بعيد. إذ عليه أن يجذب المتفرج ويجعله لا يترك التليفزيون قط عن طريق الصورة المناسبة التى تربط المتفرج بالأحداث والحوار. أما التمثيليات التى يمكن أن يسمع المتفرج حوارها فقط ويدرك كل شىء فى التمثيلية، فهى تمثيليات ليست تليفزيونية، لأن المؤلف لم يستغل ميزة الصورة فى التليفزيون،

---

(١) المرجع السابق نفسه، ص٦٧.

بل جعلها صفة ثانوية وليست أساسية، وللأسف الشديد أغلب المسلسلات التى قدمها التليفزيون فى الفترات السابقة وما زال يقدمها حتى الآن تعتبر مسلسلات إذاعة مصورة، لا تعتمد على ميزة أن التليفزيون صورة قبل الصوت، لأنها تعتمد على الحوار أكثر من اعتمادها على الصورة، بل كثيرًا ما نجد هذا الحوار وكله ثرثرة (رغى) دون داع، وإعادة فى الجمل الحوارية وتكرار ممل جدًا، والمؤلف التليفزيونى هنا يعتمد إما على أن المتفرج غبى، وهذه صفة ليست موجودة فى المتفرج، فلا يصح أن نعامل المتفرج على أساس أنه متفرج غبى، وإنما على أن المتفرج له عقلية يمكن أن تدرك جيدًا ما يقدم إليها. ولكن ليس معنى أن يكون الحوار طبيعيًا أن ينقل نقلاً فوتوغرافيًا ما يدور فى الحياة الواقعية بما فيه من حوار ليس له معنى أو قيمة أو هدف، هنا المؤلف يكاد أن يكون قد فشل فى كتابة حواره، ولكن عليه أن يكتب الحوار الواقعى، كما يجب أن يكون عليه الواقع من الناحية الفنية.

وأرى أن المؤلف الذى يلجأ إلى هذا النوع من الحوار الثرثار الممل المطول المتكرر، إنما يلجأ إليه لأنه غير قادر على كتابة الحوار الجيد المناسب لعمله، لأنه لم يملك بعد إمكانة كتابة الحوار الدرامى. فيتهرب من ذلك ويدعى أنه فعل ذلك من أجل مطابقة الواقع، ومن أجل أن يعى المتفرج ما أمامه من حوار، كل ذلك حجج واهية من الكاتب.

وللأسف أغلب الأعمال التى يقدمها التليفزيون المصرى لأمثال هؤلاء المؤلفين والمعدين ومدّعِى المقدرة على الكتابة الجيدة للتليفزيون.

أما قضية اللغة بين العامية الفصحى، فإن الأعمال الدرامية العادية، أى التى تعالج مشاكل وقضايا اجتماعية، من الأفضل أن تكون بالعامية، بعيداً عن الابتذال والإسفاف فى الألفاظ. أما إذا كانت الأعمال الدرامية دينية أو تاريخية، فلابد أن تكون بالفصحى نظراً لجلال الدين وقداسته، ونظراً لمكانة التاريخ فى وجدان الشعوب. ولكن يجب أن تكون الفصحى بعيدة عن التكلف والتقعر والصور البلاغية المبالغ فيها. أيضاً من أجل أن تكون سريعة الوصول والإدراك بالنسبة للمتفرج.

الشخصيات

١ - فى المسرح

لم يذكر أرسطو فى كتابه (فن الشعر) كلمة الشخصية أو الشخصيات، ولكنه ذكر «الأخلاق» فقال: «فيلزم أن يكون لكل تراجيديا ستة أجزاء هى التى تعين صفتها المميزة: وهى القصة، والأخلاق، والعبارة، والفكر، والمنظر والغناء»[١] أى الحدث، الشخصيات، اللغة، الفكر الذى يقدمه العمل، والمحسنات الممتعة من غناء ومناظر أو ديكورات، وهذا شىء لا يظهر بوضوح إلا عندما تعرضَ المسرحية على خشبة المسرح.

وإذا نظرنا للشخصية نفسها أو بمعنى أدق «الإنسان» فسنجد أُن هذا الكائن أو الإنسان تتداخل فيه عدة عناصر وأبعاد معينة، «وأن كل شىء فى الوجود له أبعاد ثلاثة هى: الطول والعرض والارتفاع، والكائنات البشرية لها أبعاد إضافية أخرى هى: كيانها الفسيولوجى

(١) كتاب (فن الشعر) ص ٥٠.

(المادى أو العضوى)، وكيانها السوسيولوجى (الاجتماعى)، وكيانها السيكولوجى (النفسى)، ونحن إذا لم نعرف هذه الأبعاد الثلاثة لا نستطيع تقدير قيمة الكائن البشرى حق قدره»[1].

ولكن لا يكفى عند دراسة شخصية ما أن تنظر إليها على أساس أن صاحبها إنسان متدين مثلاً، أو عربيد، أو مهذب، أو مجنون.. إلخ.. ولكن لا بد من أن تدرك الأشياء التى جعلته كذلك.

فإذا حاولنا أن نلقى نظرة على كل بعد من الأبعاد الثلاثة على حدة فسنجد أن البعد الفسيولوجى يتصل بتركيب جسم الشخصية، (ذكرًا أو أنثى)، العمر، الطول، لون الجلد والشعر والعينين مثلاً، المظهر العام جميل أو قبيح، نحيف أو سمين، لطيف أو جلف، نظيف أو قذر، عوامل الوراثة إن وجدت، العيوب الخلقية والتشوهات إن وجدت، وكذلك الأمراض. وما إلى ذلك من عناصر تُكَوِّن هذا البَعد المادى للشخصية.

إن هذا البُعد يعطى لنظرة الشخصية فى الحياة لونًا معينًا عن غيرها من الشخصيات، ويؤثر فيها تأثيرًا مباشرًا بدون أدنى شك. فالإنسان ذو الذراع الواحدة لا بد أن تكون نظرته للحياة مختلفة تمامًا عن نظرة الإنسان السليم البنية وكل عنصر من هذه العناصر،

---

(١) لاجوس إيجرى (فن كتابة المسرحية) ترجمة: درينى خشبة، الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة (د. ت) ص ١٠١.

وكذلك غيرها فى هذا البُعد، يضع فروقًا بين شخصية وأخرى، ويحدد ملامح شخصية عن أخرى، ويعتبر هذا البُعد المادى أوضح الأبعاد الثلاثة فى الشخصية لأنه يشكل التكوين الرئيسى للشخصية.

أما البعد السوسيولوجى أو الاجتماعى فلا بد أن يعتنى به المؤلف جيدًا حتى يضع يده على جزء هام من مكونات الشخصية، فتحديد نوعية التعليم الذى تلقاه الفرد، وديانته، والطبقة التى ينتمى إليها سواء راقية أو متوسطة أو كادحة.. إلخ.. ونوعية العمل الذى يقوم به ومكانته فى المجتمع بين الأصدقاء والأهل والجيران والزملاء، وهواياته إن وجدت، وجنسيته، وأين يعيش ومع من، كل ذلك أيضًا فروق جوهرية بين شخص وآخر، فمثلا الإنسان الذى ولد وتربى وعاش فى أحد الأزقة بمنطقة شعبية، هناك اختلاف ما بينه وبين إنسان نشأ وترعرع فى ڤيلا بحى راق، اختلاف فى المعتقدات، الفكر، العادات، التقاليد، والقيم. وكذلك عامل المصنع تختلف نظرته للحياة عن الفلاح مثلاً عن الرجل صاحب الشركة عن الإنسان المثقف. وكذلك تختلف نوعية تفكيرهم واهتماماتهم وأساليب محادثاتهم.

أما ثالث الأبعاد وهو السيكولوجى أو النفسى، فهو ثمرة البعدين الآخرين، وهو الذى يُكَوِّن مزاج وميول الشخصية ومركبات النقص فيها، ولذلك هو الذى يتمم الكيان الجسمانى والاجتماعى ويحدد المعايير الأخلاقية والحياة الجنسية للشخصية، وأهدافها فى الحياة، وكذلك ما فشلت فيه الشخصية، وقدراتها على

الابتكار أو الخلق أو التجديد، والذوق، وطريقة التفكير، هل هو انطوائى ؟ أو اجتماعى ؟ أم وسط بين الاثنين ؟ هل هو مكافح ؟ أو مستسلم ؟ أو ماذا ؟ هل هناك عقد نفسية معينة تسيطر عليه ؟ هل هو سريع الغضب ؟ أو حليم ؟ هل هو متسرع ؟ أو أى شىء آخر ؟

وإذا كان ما مضى هو الهيكل العام للشخصية، فلا بد أن تتداخل هذه العناصر أو الأبعاد، لكى ينصهر هذا الهيكل العام بحيث تبدو الشخصية كوحدة واحدة مجسدة فى العمل الدرامى. حيث إن «الأبعاد لا قيمة لها إلا فى إطار القدرة الفنية التى تربطها رباطًا وثيقًا ينمى الحدث والشخصية، لتتحقق وحدة العمل الأدبى أو وحدة الموقف، .. ولا استقلال لبعد منها عن البعدين الآخرين فى المسرحية[1].

ولأن عملية خلق الشخصية مسألة تعتبر غامضة ولا ضابط لها، ولا مرجع نرجع إليه، لأنها عملية لا يمكن الاستناد فيها إلى قواعد معينة، ولكن الذى يتم فى العادة هو أن المؤلف بعد أن يختمر الموضوع فى رأسه يبدأ «فيتخيل كلًا من شخصياته تخيلًا كاملًا، وأن يطورها تطويرًا تامًا قبل أن يكتب مسرحيته بالفعل»[2]، حتى إذا جلس ليبدأ الكتابة لابد أن تكون شخصيات مسرحيته واضحة فى

---

(١) د. محمد غنيمى هلال (النقد الأدبى الحديث) الناشر: دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٣ ص ٦١٦.

(٢) كتاب (فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما) ص ١٦٧.

ذهنه، وبعد أن يتخيلها ثم يخلقها فعلاً تصبح شخصيات بالفعل، تفعل ما تشاء ولكن من خلال الأبعاد المرسومة لها، ويجب ألا تتحدث إلا بما يلائم طبيعتها.

ويجب التفرقة بين الشخصية الدرامية والشخصية غير الدرامية، «أى بين الأفراد الذين نراهم فى المسرحيات الرائعة، والأفراد العاديين من أوساط الناس الذين نلقاهم فى الحياة اليومية»[1]. فما هو المطلوب لتكون الشخصية درامية؟

إن أى شخصية إنسانية يمكن أن تكون شخصية درامية مثيرة، بشرط أن تقدم فى اللحظة المناسبة، وفى الوقت المناسب، ومن خلال الفعل المناسب.

والشخصية الدرامية لا بد أن يكون فيها «مزيد من التوتر»[2]. أى أنها لا بد أن تكون أكثر فى شىء ما عن الشخصية العادية فى الحياة. أكثر حساسية، أكثر برودًا، أكثر انفعالاً وغضبًا، أشد لفتًا للنظر وجذبًا للانتباه، أكثر ذكاء، أكثر غباء، أكثر خبثًا، أكثر حبًا، أكثر دموية مثلاً. فكلما ابتعد المؤلف عن الشخصية النموذجية التى نراها فى كل لحظة من لحظات الحياة، وخلق شخصية لا نموذجية،

---

(١) فرانك م. هوايتنج (المدخل إلى الفنون المسرحية) ترجمة: درينى خشبة وآخرون. الناشر: دار المعرفة، القاهرة ١٩٧٠، ص ١٧٩.

(٢) المرجع السابق نفسه، ص ١٨٠.

ليس من السهل تكرارها، كلما كانت شخصيته شخصية درامية أكثر إثارة ولفتًا للنظر لأنها شخصية فريدة على نحو ما. حتى الشخصية الكوميدية كما وصفها «بن جونسون» (Ben Jonson) معاصر شكسبير «فهى شخصية فيها تطرف فى شىء ما»(١). وهكذا نجد أن الشخصية الدرامية تختلف عن الشخصية فى الحياة العادية، لكون الأخيرة نمط نموذجى، من السهل أو اليسير أن تعثر على مثله فى أى مكان. أما الأولى فهى نمط لا نموذجى، ومن الصعب أن يتكرر، فليس كل إنسان فى الحياة قتل أباه وتزوج أمه، كما فعل أوديب، وليست كل أم قتلت أبناءها كما فعلت ميديا، فهذه شخصيات غير متكررة، أى لا نموذجية. وكذلك شخصيات تتطور دائمًا.

ولكن، ما هو تطور الشخصية؟

إن كل شىء فى الدنيا يتغير ويتبدل ويتحول، سواء كان ذلك بالنسبة للكائنات أم أى شىء آخر والدليل الأعظم على تغير الإنسان هو أنه يولد طفلاً، ثم يمر بعدة مراحل كالصبا والشباب، والرجولة، والشيخوخة. إنه الإنسان منذ طفولته حتى شيخوخته، ولكنه فى كل مرحلة يحمل صفات وأبعادًا مختلفة عن المرحلة السابقة واللاحقة لها. وهذا تطور بالتأكيد. أما بالنسبة للشخصية المسرحية، فإذا خلق الكاتب شخصية ما فى بداية مسرحيته، وأنهى المسرحية

---

(١) المرجع السابق نفسه، ص ١٨٠.

والشخصية كما هى دون أن ينتابها التغيير، فلا بد أن تكون هذه المسرحية رديئة للغاية، لأن الإنسان نفسه بعد مماته يتغير ويتحول. وفى أثناء حياته عندما تضاف إلى عمره دقيقة بمرور الدقيقة، وساعة بمرور الساعة فهو يكبر بمقدار ما أضيف إلى عمره ، أى أنه أصبح متغيرًا عما قبل.

وبالنسبة للمسرح فالشخصية لا بد أن تتغير باستمرار، لأنه من المحال أن تظل الشخصية كما هى منذ أن يرسمها الكاتب من البداية وإلى أن تنتهى المسرحية. وإذا نظرنا إلى مسرحية «بيت دمية»[١] للكاتب النرويجى هنريك إبسن، سنجد مثلاً شخصية «نورا» تتطور بصورة شديدة جدًّا، فنحن نراها فى البداية لعبة لا عقل لها ولا إرادة، لأن العقل والإرادة لزوجها، «هلمر»، ويصفها زوجها فى أكثر من مكان بالمسرحية بأنها «العصفور المغرد»، ولكن بعد اكتشافها لحقيقة الموقف تتحول إلى كمال النضوج الفكرى، إنها تصاب بالدهشة فى البداية، وتصدمها تلك الحقيقة التى عرفتها عن زوجها، وتوشك أن تتخلص من حياتها بالانتحار، ولكنها فى نهاية المسرحية تثور على كل شىء بعد أن اكتملت لديها الصورة الحقيقية لزوجها، بعد أن أدركت الحقيقة التى غابت عنها طوال فترة زواجها السابقة، تثور على زوجها، تثور على أولادها، وعلى منزلها بما

---

(١) هنريك إبسن (مسرحية : بيت دمية) ترجمة : كامل يوسف، الناشر مكتبة مصر القاهرة (د. ت).

يحمله لها من ذكرى، وتخرج مغلقة خلفها باب المنزل. ياله من تطور عظيم هذا الذى يحدث لهذه الشخصية «نورا».

وإذا حاولنا أن نتناول أية مسرحية جيدة سنجد أن شخصياتها تتطور دائمًا تطورًا واضحاً، «فهاملت» شخصية تبدأ بالشك وتنتهى باليقين والقتل.

(وماكبث) «لشكسبير» تبدأ بالطموح والطمع وتنتهى بالقتل (والجلف) «لأنطون تشيكوف» تبدأ بالبغضاء والمشاحنات وتنتهى بالحب.

(وهيدا جابلر) «لهنريك إبسن» تبدأ بالأنانية وتنتهى بالانتحار.

فالشخصيات فى هذه المسرحيات وغيرها تسير من حالة إلى حالة، وهذه الشخصيات تضطر اضطرارًا إلى التحول والتطور، لأن كُتاب هذه المسرحيات لهم مقدماتهم المنطقية أو أفكارهم الأساسية الواضحة والمحددة المعالم، ووظيفتهم طوال المسرحية إقامة الحجة لهذه الأفكار وتأييدها بالأدلة والبراهين والقاطعة لكى تصل الشخصيات إلى التطور الحتمى لها.

وكل شخصية يصورها لنا المؤلف المسرحى لا بد أن تشتمل فى داخلها على بذور تطوراتها المستقبلة، فإذا كانت المسرحية ستنتهى وشخصية ما ستصبح قاتلة مثلاً، فيجب أن تكون هناك بذرة للجريمة، أو بذرة احتمال وقوع الجريمة فى تلك الشخصية، وأن تسير الأحداث بمنطقة درامية وبحتمية حتى تصل إلى هذه الجريمة، حتى

لا يكون وقع الجريمة مبالغًا فيه.

والشخصيات فى المسرحية يمكن تقسيمها إلى قسمين «شخصيات أصلية، وشخصيات ثانوية»[١]. أى أن «معظم التمثيليات تشتمل على شخصيات هامة كبيرة الشأن وشخصيات صغيرة قليلة الشأن»[٢].

فمثلًا فى مسرحية «هاملت»[٣] لوليم شكسبير، نجد أن هناك أكثر من عشرين شخصية، فلا يمكن أن تكون كل تلك الشخصيات فى تعقيد شخصية «هاملت» أو الملكة أو الملك، حيث لا يستطيع المشاهد أن يستوعبها جميعًا، بالإضافة إلى أن التعقيدات فى شخصيات كثيرة هكذا من الصعب الكشف عنها فى سطور قليلة خلال مدة المسرحية، بالإضافة إلى ضرورة وجود الشخصية الضحية - إذا جاز التعبير - فمدير الشركة مثلًا لا بد أن يكون له «ساع»، هذا السَاعى بمثابة الضحية، لأنه سيجىء شخصية ثانوية، ولكن لا غنى عنه فى المسرحية، إلا إذا كان الهدف من العمل الدرامى التركيز على الساعى، وأنه الشخصية المحورية وكل الشخصيات الأخرى جاءت لتخدم شخصيته ولتبرزها. وفى (هاملت) نجد شخصيات غير هامة كثيرة كالخدم والرُسُل ورجال

---

(١) كتاب (فن الكاتب المسرحى للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما) ص ١٨٢.

(٢) كتاب (تشريح المسرحية) ص ١٦٢.

(٣) وليم شكسبير (مسرحية: هاملت) أكثر من ترجمة.

البلاط، والوصيفات والوصفاء ممن لا غنى عنهم لتمثيل المسرحية كما ينبغي.

حتى فى مسرحية (لا مفر[1]) للكاتب والفيلسوف الفرنسى جان بول سارتر «نجد أن بها ثلاث شخصيات فقط، لهم جميعًا أهميتهم المتساوية، وتعقيدهم الشديد. ولكننا نجد معهم أيضاً شخصية «الخادم» وهى شخصية قليلة الشأن، أو الشخصية الضحية.

وعندما تكون هناك شخصية ثانوية فى مسرحية ما، كخادم مثلاً، لابد أن يكشف لنا المؤلف عن هذه الشخصية، هل لها شأن بموضوع المسرحية؟ أو أنها شخصية تؤدى واجبها كخادم فقط؟ وذلك حتى يساعد المشاهد على التركيز فى الأحداث. أو أنها شخصية ضعيفة (ضحية) لمجرد التباين مع الشخصية الأساسية؟

أما بالنسبة لتحديد عدد معين من الشخصيات للمسرحية فهذا غير معقول، وغالباً الموضوع نفسه هو الذى يحدد عدد الشخصيات التى تخدمه وتفصح عنه. ولكن لابد أن يدرك المؤلف أنه إذا وجد أن هناك شخصية من الشخصيات التى رسمها فى مسرحيته يمكن الاستغناء عنها، فلابد أن يصرف عنها النظر، ويحذفها ما دامت لا تضر المسرحية إذا حذفت. حيث لابد أن تكون لكل شخصية من شخصيات المسرحية وظيفة معينة تساعد على النهوض بالأحداث

---

(١) جان بول سارتر (مسرحية: لا مفر) ترجمة: جلال العشرى، الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٧م.

إلى الأمام مثلاً، وفى بعض الأحيان توضع شخصيات فى المسرحية لكى تؤكد وجود شخصيات أخرى كما ذكرت لمجرد التباين، كوضع مساحة من اللون الأبيض حول الأسود لكى يظهر الأسود بوضوح، والعكس صحيح أيضاً. ولكن فى هذه الحالة أيضاً تعتبر هذه الشخصيات محركة للأحداث، لأنها أزادت الدوافع الخاصة للشخصية الرئيسية، وزادتها تحفزًا للسير بالأحداث إلى الأمام.

وعلى رأس الشخصيات توجد (الشخصية المحورية) أى البطل الأول فى المسرحية، وبدون هذه الشخصية المحورية لا يمكن أن تكون هناك مسرحية[1] بالنسبة للمسرحيات التى تعتمد على البطل، لأن هذه الشخصية المحورية هى التى تخلق وتدفع بالمسرحية إلى الأمام، وهذه الشخصية المحورية لابد أن تتمتع بقوة إرادة وقوة شخصية، لأنها هى المحرك الرئيسى للأحداث فى المسرحية، والمؤثرة فى كل ما حولها من شخصيات.[2]

ولا يمكن لأى شخصية أن تكون محورية، فالشخصية المحورية يجب أن يحركها شىء جد جيوى معرض للخطر، لا تعرف المساومة أو أنصاف الحلول، بل هى شخصية لا تعرف الرحمة أو الحنان. ولأن الشخصية المحورية المحرك الرئيسى للأحداث، يجب أن يكون تحريكها للأحداث ليس نابعاً من كون صاحبها يريد ذلك، ولكن

---

(١) كتاب (فن كتابة المسرحية) ص ٢١٢.

(٢) كتاب (المسرحية بين النظرية والتطبيق) ص ١٨١.

لأن الحاجة والضرورة تجبره على ذلك.

فأديب فى مسرحية (أوديب ملكا)[1] لليونانى العظيم سوفوكليس، يصر على اكتشاف قتلة الملك لايوس ملك طيبة، وأبوللو هو الذى يحرك فيه الروح العدائية، فينزل الدمار على طيبة بتسليط الطاعون لكى يدفع أوديب بالإسراع لمعرفة قاتل الملك، وهنا يجد أوديب نفسه مرغماً لأن يصبح شخصية لا تعرف الرحمة أو الحنان، ولا تعرف المساومة، لأن مصلحة البلاد وسعادة أهلها تدفعه إلى البحث عن قاتل الملك والقصاص منه لإنقاذ المدينة.

حتى «هاملت» نفسه ظل طوال المسرحية يتقصى أنباء قاتل أبيه ويفكر فيه، لا ليعيد الملك لنفسه، ولكن كان غرضه الأول والأعظم هو القصاص العادل من المجرم القاتل.

هذا ويمكن أن يكتب المؤلف مسرحيته بحيث لا تكون فيها تلك الشخصية المحورية والتى تدور فى فلكها كل الشخصيات والأحداث، فمسرحية (ثورة الموتى)[2] «لأوروين شو» ليس بها شخصية محورية، بل هى تعتمد على عدة شخصيات أساسية تدور فى فلكها باقى الشخصيات والأحداث، فأبطالها ستة جنود يرفضون أن يدفنوا لا من أجل أنفسهم، ولكن من أجل التعبير عن الظلم

---

(١) سوفوكليس (مسرحية: أوديب ملكا) أكثر من ترجمة.

(٢) أوروين شو (مسرحية: ثورة الموتى) ترجمة: فؤاد دوارة، الناشر: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة (د.ت).

الفادح الذى يعيش فيه الغالبية العظمى من الطبقة الكادحة، إن هؤلاء الجنود الستة كل منهم شخصية أساسية تعمل على دفع الأحداث بنفس القدر الذى تدفعه كل شخصية من الشخصيات الأخرى، إن كل شخصية ترفض أن تدفن من أجل قضية الإنسانية جمعاء.

وهكذا نجد أن المؤلف قد وزع مهام الشخصية المحورية على ست شخصيات، واعتمد على وجود تلك الشخصيات الست كشخصيات أساسية متساوية فى القوة، ولم يعتمد على الشخصية المحورية الواحدة.

ومن أجل استكمال دائرة الصراع فى المسرحية لابد من وجود قوة أخرى أمام قوة الشخصية المحورية، أى لابد من وجود نضال آخر ضد نضال البطل الرئيسى، أو كما أسماه «لاجوس إيجرى» فى كتابه (فن كتابة المسرحية)[1] (الخصم)، وهذا الخصم لابد أن يكون شخصاً قويًا فى قوة متساوية أو متشابهة لقوة الشخصية المحورية حتى يكون هناك تكافؤ فى قوتى الصراع، بحيث لا تبدو إحدى هاتين القوتين ضعيفة أمام القوة الأخرى. فمن الطبيعى أن نعرف مقدماً نتيجة شجار شخص ملاكم مثلاً مع إنسان عادى بل وهزيل الجسم، أما إذا وجدنا بطلاً فى المصارعة يصارع بطلاً يماثله فى الوزن والقوة، فهنا لا نستطيع أن نتوقع النتيجة كما ستكون، ولذلك فنحن

---

(١) ص: ٢٢١.

سننتظر حتى ينتهى الصراع وندرك النتيجة. والحكاية نفسها بالنسبة للشخصية المحورية والخصم فى المسرحية، فلابد من تعادل قوتيهما حتى يكون صراعهما متساويًا متكافئًا، لا يدرك نهايته المشاهد إلا عندما تنتهى المسرحية فعلا.

وعلى هذا يجب أن يكون البطل الأول والخصم عدوين لدودين، يقف كل منهما أمام الآخر كحجر عثرة، مثل شخصية «إياجو» فى مأساة (عطيل)[1] لوليم شكسبير، «فعطيل» هو الشخصية المحورية الرئيسية، أما «إياجو» فهو خصمه، «وإياجو» لا يرحم ولا يفتر، وفى الوقت نفسه سلطان «عطيل» وقوته هما من الضخامة بحيث لا يستطيع «إياجو» كشف أوراقه كلها، ومع هذا نجده بمثابة خطر عظيم بالنسبة «لعطيل»، وعلى هذا «فإياجو» جدير بأن يلقب بخصم «عطيل»* والشأن نفسه نجده فى (هاملت والملك كلوديوس).

إذن فلابد من وجود شخصية أخرى تناهض الشخصية الرئيسية فى المسرحية، أو بمعنى آخر لابد من وجود قوة أخرى أمام قوة الشخصية الرئيسية.

ولا يجب أن ينسى المؤلف أن الشخصيات التى رسمها لمسرحيته

---

(١) وليم شكسبير (مسرحية: عطيل) العدد ١٠٣ من سلسلة من المسرح العالمى بالكويت، إبريل ١٩٧٨.

* يعارض لا يوس إيجرى فى كتابه (فن كتابة المسرحية) هذا الرأى حيث يصف إياجو بالشخصية المحورية وأن عطيل خصمه. انظر ص ٢٢١.

لا الشخصية

لابد أن تكون متناسقة تنسيقاً حسناً، أو بمعنى آخر لا تكون الشخصيات من نمط واحد. فلابد من تباين الشخصيات تماماً كالفرقة الموسيقية كل آلة فيها صوتها غير الأخرى، ولكن صوت الآلات جميعاً ومعاً يعطى نسيجاً موسيقيّاً متكاملاً. ولذلك يجب أن تكون الشخصيات المسرحية مختلفة ومتباينة. وإذا نظرنا إلى مسرحية (بيت دميه)، سنجد أن هنريك إبسن قد اختار «نورا» و «تورفالد هلمر»، وجعلهما زوجين، لأن أحداث مسرحيته تعالج الحياة الزوجية، وهما يحب كل منهما الآخر، ولكن كل شخصية تختلف فى تكوينها وأبعادها عن الشخصية الأخرى، بل وعن باقى شخصيات المسرحية. فنجد «هلمر» مستبد وطاغية، لا يهمه أى شىء سوى مصلحته الشخصية، أما «نورا» فهى مستسلمة، وتلجأ إلى الغش والتزوير وخداع زوجها، وهى عكسه تماماً، فهو صادق وصريح. أى أن كل شخصية هى ما لا يمكن أن تكونه الشخصية الأخرى، وعلى هذا الأساس فهما شخصيتان متناسقتان متوازنتان متباينتان. أما شخصية «لندا» فهى ناضجة عاقلة مدركة للعالم، وكذلك الدكتور «رانك» فنجده يختلف عن كل ما سبق، وأيضاً شخصية «نيلز كرو جشتاد» نجده يختلف عنهم جميعاً. إذن الشخصيات التى رسمها المؤلف هنا كلها تعمل معاً لتعطى تشكيلة متناسقة بمهارة وإبداع، بحيث نجدها واضحة السمات، متباينة، بارزة المعالم.

وما دمنا بصدد الحديث عن الشخصية يجب أن نتطرق لحديث

أرسطو عنها. فقد حدد أرسطو الشخصيات - أو الأخلاق على حد تعبيره - فى المأساة بأمور أربعة هى:

(أ) «أن تكون حسنة»[1]، وتكون كذلك إذا كانت الأقوال والأفعال التى تُمثل تدل على الإرادة والاختيار، ومن الممكن أن تصدر الأفعال والأقوال الحسنة عن جميع طبقات الناس، فالمرأة يمكن أن تكون شخصية خيرة، بالرغم من أن أرسطو رآها مخلوق أقل درجة من الرجل، كما أن العبد يمكن أن يكون خيراً هو الآخر، وإن كان أرسطو نفسه يراه شخصية وضيعة.

(ب) «أن تكون مناسبة»[2]، أى الملاءمة بين أفعال الشخصيات وصفاتها، فمثلاً المرأة لا يمكن أن نصورها فى خلق الرجال، حيث إن الرجولة فى الرجال ولا يصح أن تتصف بها المرأة.

(جـ) «أن تكون الأخلاق شبيهة بالواقع»[3]، أى أن الشخصيات يكون لها فى الحياة شبيهاً حتى تبدو مقنعة. وهذا ما نطلق عليه الآن بالإيهام بالواقع.

(د) «أن يكون الخلق سوياً»[4]، ويقصد بها «أرسطو» أن يصور الكاتب الشخصية متناسقة فى أفعالها وتصرفاتها، فالرجل

---

(١)، (٢)، (٣) كتاب: (فن الشعر) ص ٨٨.

(٤) كتاب: (فن الشعر) ص ٨٨.

الذي لا تناسق بين تصرفاته أصلاً يجب أن يصور هكذا دائماً، فالأفضل أن يصور الكاتب التصرفات غير المتناسقة بتناسق من أن يصور التصرفات المتناسقة بغير تناسق»[1].

ولذلك يجب أن يراعى المؤلف أن تكون شخصياته التى رسمها لا تتكلم ولا تتصرف إلا من خلال ما يبدو ضروريًا ومحتملاً بالنسبة لتكوينها.

وبما أن التراجيديا هى محاكاة لأناس أفضل ممن نعرف[2] فيجب على الكاتب التراجيدى أن يحذو حذو الرسام الماهر للصورة الشخصية، الذى يحاول جاهدًا أن تكون صورة الشخص الذى يرسمه أفضل من الحقيقة.

أى أن الكاتب المسرحى - كما قلت - لابد أن تكون شخصياته التى رسمها لا نموذجية، أى يندر تكرارها حتى يؤدى ذلك إلى جذب انتباه المشاهد إليها، لأن هذا النموذج اللا نموذجى يندر أن يقابله المشاهد فى حياته. فينجذب إلى الشخصية ويتعاطف معها، ولكن فى الوقت نفسه لا يجب أن تكون هذه الشخصية بعيدة عن واقع تكوين الشخصية البشرية إلى الحد الذى يجعلها شخصية غريبة جدًّا أو لا معقولة. إلا إذا كان الكاتب يكتب لمذهب من المذاهب

---

(١) د. رشاد رشدى (نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن) الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، نوفمبر سنة ١٩٦٨، ص ٤٨.

(٢) كتاب: (فن الشعر) ص ٩٢.

الحديثة، والتى لا يسمح المجال هنا بالخوض فيها كاللا معقول مثلاً، ولكن لابد أن يدرك الكاتب أن كل المذاهب الحديثة هذه وعلى رأسها اللا معقول لها قواعدها وأصولها، وليست جديدة لمجرد الخروج عن القواعد المألوفة كما يظن البعض، بل ويجب على كاتبها أن يكون مدركاً للأصول التقليدية للكتابةِ، والتى نحن بصدد الحديث عنها، لأن كل جديد دائماً ينبع من جعبة القديم.

٢ - فى السينما والتليفزيون

لقد تكلمت عن الشخصيات ورسمها، ووظيفتها، ولكن الحديث كان شبه قاصرًا على المسرح، وإذا انتقلنا إلى السينما والتليفزيون فسنجد أن الشخصية المسرحية تختلف بعض الشيء عن الشخصية فى السينما والتليفزيون اختلافًا ليس جوهريًا، فالشخصية واحدة فى أى مجال، ورسمها واحد، ولكن استخدامها قد يختلف من وسيلة لأخرى.

فالسينما يمكنها أن تستخدم أعدادًا كبيرة هائلة من الشخصيات فى الفيلم الواحد، عكس المسرح، فلابد أن تكون الشخصيات محدودة إلى حد ما.

وهذا ما نجده فارقًا أساسيًا بين التليفزيون والسينما، فلا يمكن

بسبب صغر حجم الشاشة التليفزيونية استخدام شخصيات كثيرة فى التمثيلية التليفزيونية، ولا أنكر أن المخرجين يستطيعون فعل الأعاجيب، ولكن التليفزيون يجد كثيرًا من المشقة عندما يحاول تصوير عددًا كبيرًا من البشر حتى إذا تمكن وصورهم، لن يستطيع المتفرج التفريق بين الشخصيات، وستبدو الشخصيات فى حجم صغير يصعب عليه إمكانية المتفرج فى متابعة الأحداث وإدراك مصدر الحوار.

وليس هناك عدد ثابت من الشخصيات للتمثيلية التليفزيونية لا يمكن أن تتجاوزه، ولكن المؤلف التليفزيونى الماهر هو الذى يعالج موضوعه، بحيث لا يجتمع على الشاشة فى نفس الوقت أكثر من شخصيتين أو ثلاث أو أربع أو خمس مثلاً فى الكادر الواحد، ويمكن زيادة العدد قليلاً فى الكادر الواحد طبقا للموقف الذى يحتاج لذلك مع عدم التكرار كثيرًا. وإذا ما احتاج الكادر إلى اعداد أكبر من ذلك، فعلى الكاتب أن يقوم بعملية تتابع فى المشاهد، بحيث يظهرهم فى مشاهد مختلفة من أجل إظهارهم جميعا.

أما المشاهد التى تحتاج إلى تصوير أكثر من أربع أو خمس شخصيات فغالبًا ما تكون مشاهد توضيحية، ولابد أن يعلم المؤلف التليفزيونى أن حشد الشخصيات فى كادر تليفزيونى واحد يفقد الصورة أهميتها. وأن أقوى وأفضل المشاهد التليفزيونية هى التى تتم

بين شخصيتين أو ثلاث أو أربع على الأكثر.

ورسم الشخصيات مهمة ليست سهلة، فالدوافع التى خلف السلوك الإنسانى معقدة فى الحقيقة، بحيث تحتاج إلى عالم نفسانى ماهر ليشرحها، فالمؤلف السينمائى أو التليفزيونى يجب أن يدرس الأشخاص فى الحياة جيدًا (طبعا بشكل غير ظاهر)، حتى يستطيع المشاهد التعرف على الشخصيات التى تعرض الأحداث أمامه، فالشرير بصفة عامة لابد أن يكون فى تصرفه شريرًا ، والبطل يجب أن تكون أعماله دائمًا أعمالاً بطولية. هذا طبعًا إذا لم تكن الإنحرافات عن السلوك المعتاد هى الأساس فى العمل الذى يعالجه المؤلف.

ومن الواضح أن مقدرة التليفزيون الكبرى تنحصر فى تصوير شخصية الفرد الواحد، لا شخصية مجموعة من الناس، وذلك لضيق مساحة الشاشة كما ذكرت.

ومن أهم الفروق بين الشخصية فى المسرح والشخصية فى السينما والتليفزيون، أن الشخصية المسرحية كثيرًا ما تبالغ فى أداءها وانفعالاتها من أجل أن يشعر المشاهد بهذا الانفعال. أما السينما والتليفزيون فأجهزة الصوت تسمح للشخصية بأن تهمس بما تريد، حيث سيسمع المشاهد هذا الهمس جيدًا، وتستطيع الكاميرا سواء السينمائية أو التليفزيونية أن تقوم بدور رائع حين تركز على شخصية

واحدة لإظهار كل لفتة أو حركة، وكل خلجة من خلجات الوجه، ورعشة اليد، ورمشة العين، أى الكشف بدقة عن كل انفعالات الشخصية. ومن هنا يجب أن يدرك المؤلف ذلك جيدا.

أما ابتكار الشخصيات، وأبعادها الثلاثة، ورسم هذه الشخصيات ونموها نموا يتفق مع حتمية البناء الدرامى، لا يختلف من وسيلة تعبير إلى أخرى، أى لا يختلف من المسرح إلى السينما أو التليفزيون أو الإذاعة.

٣ - فى التمثيلية الإذاعية

تعتبر الشخصية فى التمثيلية الإذاعية مادة أساسية، ورسمها من أهم أعمال المؤلف الإذاعى، وبالرغم من أن عناصر التمثيلية الإذاعية ثلاثة «الحوار، الموسيقى، والمؤثرات الصوتية» فإننى أعتبر الشخصية عنصرًا مؤكدًا للحوار، لأن الشخصية هى وسيلة نقل الحوار إلى المستمع، ولذلك فضلت مناقشتها فى هذا الباب عن غيره.

والشخصية فى الوسائل البصرية كالسينما والمسرح والتليفزيون شخصية مجسمة، تعبر عن نفسها بالحوار والحركة والإيماءة، وما إلى ذلك بالإضافة إلى المؤثرات الصوتية والضوئية. كل ذلك يلقى الضوء لمعرفة الشخصية وتفسير سلوكها وحالتها الاجتماعية والنفسية.

أما الشخصية فى التمثيلية الإذاعية فلا يوجد سبيل للتعبير عنها سوى الصوت فحسب، سواء كان الصوت حوارًا أو مؤثرات صوتية أو موسيقى. فالصوت هو الذى يجب أن يكشف للمستمع عن كافة أبعاد الشخصية من أول لحظة، لأن المستمع محتاج إلى أن يعرف من هى الشخصية التى تتحدث؟ وإلى من تتحدث؟ وأين المكان الذى تتحدث فيه؟ وماذا تفعل؟ وما هو الزمان الذى يدور فيه الفعل؟

ورسم تلك الشخصية يحتاج إلى قوة الخيال والتصوُّر من المؤلف، والحرية التامة فى الانطلاق بطريقة تسمح له بالخلق والإبداع، ولكل مؤلف طريقتَه الخاصة فى رسم الشخصيات، فلا يوجد كاتبان يتوليان رسم شخصية واحدة وتكون النتيجة متماثلة، أى تكون الشخصية التى ابتكرها ورسمها الثانى صورة طبق الأصل من الشخصية التى ابتكرها ورسمها الأول.

ورسم الشخصيات فى التمثيلية الإذاعية لا يختلف عن رسمها فى المسرح أو السينما أو التليفزيون، ولكن الاختلاف فى إمكان التعبير عن الشخصية من خلال الوسيلة، حيث إن كل وسيلة من وسائل التعبير الدرامى لها إمكاناتها التى قد تتفق أو تختلف مع إمكانات وسيلة أخرى. والذى يحدد ذلك هو طبيعة الوسيلة نفسها.

ولأن الشخصية فى التمثيلية الإذاعية لا تظهر إلا من خلال الأثير، لذلك يجُب أن يراعى المؤلف إمكانات الوسيلة التى يكتب

لها، فعليه هنا أن يستخدم الأصوات للتعبير عن كافة معالم الشخصية، والكشف عن سلوكها، وطبائعها، وعاداتها، ودوافعها الذاتية. فالمؤلف حين يختار الصوت الملائم للشخصية يكون قد وفق فى رسم معالمها، وهذا لن يتأتى له إلا إذا وضحت فى ذهنه معالم الشخصية وأبعادها، وان يختار أنسب الكلمات لكل شخصية للتعبير عنها، وكذلك أنسب الأنغام، فيدل ذلك على طريقة التفكير، ووجهة النظر، وطريقة الإلقاء، والإنسجام والتآلف بين الاثنين يجعل الصوت حاملاً الدلالات التى تكشف عن الشخصية والتى توضح معالمها لدى المستمعين[1].

ولذلك على المؤلف الإذاعى ألا يغفل وصف حالة الشخصية فى أثناء كلامها. ووصف حركتها وطريقة تعبيرها، ونبرتها الصوتية، وما إلى ذلك من إشارات ملائمة لطبيعة الشخصية تساعد الممثل على حسن الأداء، وتعمل على سرعة اقتناع المستمع بالشخصية.

والمؤلف الإذاعى عليه أن يتعرف جيدًا على شخصياته بعد أن يرسمها جيدًا، وأن يكون مدركًا تمام الإدراك لأبعاد كل شخصية على حدة، ثم تكون المهمة التالية للمؤلف هى كيف ستتحدث هذه الشخصيات؟ لأن الشخصيات لن يفهمها المستمع ولن يفهم أبعادها

---

(١) كتاب (التمثيلية الإذاعية بين ماضيها وحاضرها) ص ٢٢٠.

كذلك إلا من خلال الحوار الذى تلقيه، فيجب أن يكون المؤلف واعيًا لذلك من أجل أن تكون شخصياته ناضجة، وحواره مؤكدًا لأبعادها، وحتى لا يتضح للمستمع أنها شخصيات مسطحة، غير معبرة، لايوجد لها أى بُعد إنسانى. ولذا وجب على المؤلف العناية بشخصياته عناية مركزة، وأن يجعلها واضحة للمستمعين وقد يلجأ الكاتب الإذاعى إلى أن يكتب وصف حال الشخصية وتوضيح معالمها الرئيسية بأن يجعل الشخصية تتحدث بنفسها عن نفسها، أو أن يجعل شخصيات التمثيلية تتحدث إلى بعضها، ومن خلال هذا الحديث يتم الكشف عن شخصيات جديدة بصفاتها وأبعادها، كما أن كيفية تحدث الشخصية هام جدًا فى الكشف عنها فطريقة الإلقاء سريعة أم متوسطة أم بطيئة، تعبر عن الحالة النفسية التى تكون عليها الشخصية من حيث الهدوء أو الانفعال، وكذلك نبرة الصوت. أما اختيار الألفاظ المناسبة للشخصية فيعبر عن مستوى ثقافتها وحالتها الاجتماعية التى تعيش فيها، وكذلك مهنتها، لأن المحصول اللغوى للكلمات والألفاظ والعبارات، أو القاموس اللغوى، يتفاوت بين شخص وآخر، تبعًا لمستوى ثقافته وبيئته وطبيعة عمله. كل ذلك يساعد المستمع على أن يتعرف على الشخصية التى يستمع إليها فى التمثيلية الإذاعية، «وكذلك طول الكلمات أوقصرها من حيث البناء والتركيب»[1]. لأنه من الطبيعى أن الناس لا تستعمل جملًا متحدة

(١) فوزى شاهين (التمثيلية الإذاعية)، الناشر: عالم الكتب، القاهرة (د.ت.) ص ٩٢.

من حيث التركيب والبناء، ويرجع ذلك إلى أن كل فرد من الأفراد يميل بطبعه إلى استعمال نوعية معينة من الكلمات، ويركبها فى جمل طويلة أو متوسطة أو قصيرة، مرتبة ترتيبًا منطقيًّا أو عشوائيًّا أو غير مرتبة نهائيًّا. فالشخص العصبى مثلا كلامه دائما فى جمل قصيرة، وقد يترك الموضوع الذى يتحدث فيه ليدخل فى موضوع آخر، لأن طبيعة تكوينه النفسى تساعده على ذلك، والإنسان المثقف ثقافة عالية، جمله طويلة نسبيًّا، وكلماتها منمقة ومختارة بعناية ومرتبة ترتيبًا منطقيًّا . أما الإنسان الذى ليس على قدر معقول من الثقافة فهو يخشى الخوض فى الأحاديث الطويلة، ودائمًا تتصف عباراته بالقصر والسرعة، إلا إذا كان المؤلف سيختار هذا العيب ليقيم عليه البناء.

والمؤلف الإذاعى لابد أن يكون على قدر كبير من المعرفة بطبيعة الأصوات الإنسانية وطرق أدائها، وأن يكون ذا دراية بالنفس البشرية وطبيعتها، بالإضافة إلى معرفته الجيدة لنوعية المستمعين الذين يكتب لهم، وطبيعة الإذاعة كوسيلة.

والمؤلف الإذاعى مكتوف الأيدى عن المؤلف السينمائى أو التيفزيونى أو المسرحى بالنسبة لعدد الشخصيات فى تمثيليته، فالمجالات الأخرى - غير الإذاعة - المؤلف فيها يستطيع أن يعالج موضوعه من خلال عدد كبير من الشخصيات الأساسية وغير الأساسية، وكذلك فى الرواية أيضًا. أما التمثيلية الإذاعية فمؤلفها

لا يستطيع أن يتناول أعدادا كبيرة من الشخصيات، لأن طبيعة الوسيلة غير مرئية، فمن الصعب على المستمع أن يظل متعرفًا على الشخصيات الكثيرة من صوتها فقط دون أن يربط الصوت بالصورة كما هو الحال فى المسرح والسينما والتليفزيون. ولذلك وجب على المؤلف الإذاعى أن يراعى ذلك، ولا يزيد من عدد الشخصيات فى تمثيليته حتى لا يشتت ذهن المستمع ، وليتمكن المستمع من التعرف على الشخصيات كلها، وهذه ميزة ينفرد بها المؤلف الإذاعى عن غيره من المؤلفين، حيث إن أمامه فرصة أكبر للإجادة فى رسم الشخصيات لأن عدَدها قليل نسبيًّا ، عكس مؤلفى المسرح والسينما والتليفزيون فى حالة كثرة شخصياتهم، فالمؤلف الإذاعى لابد أن يحذف كل الشخصيات التى يمكن حذفها دون أن يتأثر البناء العام للتمثيلية، ويراعى وضع كل شخصية فى موضعها اللائق بها، وأن يجعل من شخصياته فى التمثيلية شخصيات متباينة الصفات ، مختلفة الأبعاد، بها قدر من التضاد، وهذا يتطلب منه مهارة حتى يتمكن من إعطاء المستمع ألوانًا مختلفة من البشر لكل منهم سلوكه الخاص فى الحياة، ثم بعد ذلك عليه أن يقنع المستمع بأن كل شخصية من الشخصيات قد وضحت معالمها بالقدر الذى تحتاجه التمثيلية.

وعلى المؤلف أن يختار الشخصية التى سيبدأ بها التمثيلية دون الشخصيات الأخرى، لأنه لا يستطيع أن يعطى للمستمع كل الشخصيات منذ البداية، وأن يُعَرفهم جميعاً للمستمع، ولكن عليه أن

يبدأ بالشخصيات التى يرى أنها أحق من غيرها فى بداية الأحداث، ثم بعد ذلك يسير فى بناء الشخصيات الأخرى[1].

ويجب أن يدرك المؤلف أن الشخصية التى لا تتكلم ليس لها وجود عند المستمع، فهو لا يراها مثلاً فى مشهد صامت دون حوار أو وصف فى حين أن الحدث مستمر، فهذا موجود فى الوسائل الدرامية البصرية، أما فى الإذاعة فكيف يفهمه المستمع فمثلاً لو دخلت شخصية جديدة بعد أن سمع المستمع صوت فتح باب مثلاً، أو صوت أقدام تقترب، فكيف سيعرف المستمع صاحب هذه الشخصية، أو صاحب مصدر هذا الصوت، إلا إذا تكلم وأفصح عن نفسه، أو أفصح عنه باقى الشخصيات.

ويجب أيضاً على المؤلف الإذاعى ألا يجعل المستمع ينسى شخصياته، فعليه أن يذكره بها أولاً بأول، من أول التمثيلية حتى نهايتها، لكى يكون المستمع مدركاً لكل ما يجرى من أحداث للشخصيات، ورابطاً الأحداث بكل الشخصيات. فالمستمع كلما عرف شيئاً عن الشخصية التى يستمع إليها أحب الاستماع إلى المزيد، ولذلك يجب أن يراعى المؤلف ذلك، ليجعل المستمع دائماً متشوقاً إلى سماع المزيد عن الشخصية، حتى يستمر المستمع مرتبطاً بالتمثيلية وبشخصياتها.

---

(١) كتاب (التمثيلية الإذاعية بين ما ضيها وحاضرها) ص٢١٨.

ومن الأفضل أيضاً للمؤلف الإذاعى أن يختار لشخصياته أسماءً مألوفة، سهلة لدى المستمع حتى يتمكن من التعرف على أصحاب هذه الأسماء بسهولة.

وحيث إن الإذاعة وسيلة تعبير صوتية فقط، فهى تمنح المؤلف الحرية فى اختيار شخصياته ونوعياتها، سواء لأشباح أو لأصحاب العاهات التى لا يمكن إبرازها على خشبة المسرح أو شاشتى السينما أو التليفزيون إلا بتكاليف باهظة وما إلى ذلك التى يتطلب تصويرها إمكانات تنكر كثيرة. لأن الإذاعة لا تستغل من هذه الشخصيات إلا صوتها فقط، وهذا يعطى للمؤلف الإذاعى الحرية فى ابتكار ما يشاء من الشخصيات الخيالية.

الحبكة (العقدة)

١ - فى المسرح

الحبكة بمثابة الجزء الرئيسى فى المسرحية، وقد وصفها أرسطو بأنها «نواة التراجيديا والتى تنزل منها منزلة الروح»[(١)].

وقد يعنى البعض بأن الحبكة هى مجرد القصة فى المسرحية، وهذا خطأ فى فهم أرسطو، ولكن الحبكة تعنى التنظيم العام لأجزاء المسرحية ككائن واحد قائم بذاته، فهى عملية شبه هندسية لربط أجزاء المسرحية بعضها ببعض، ومنها: الشخصيات، الحوار، الأحداث والموضوع نفسه، بالإضافة إلى المناظر، أى أن الحبكة هى ترتيب أجزاء المسرحية فى شكل مترابط ليعطينا فى النهاية البناء العام للمسرحية، وعلى هذا الأساس فكل مسرحية لابد أن يكون

---

(١) كتاب (فن الشعر) ص٥٤.

بها حبكة حتى ولو كانت تنتمى إلى المذهب العبثى.

ومن خلال ذلك يمكن القول بأن الحبكة هى «التى تقدم الإطار الرئيسى للفعل، وهى خط تطور القصة، وهى خطة الفعل التى يمكن عن طريقها للشخصيات وغير ذلك من العناصر المكونة للدراما أن تكشف عن نفسها»[١].

والحبكات المسرحية أنواع، منها التى تُبنى بناءً محكماً، ومنها المفكك والبسيط، ومنها المعقد.

إذن فالحبكة هى تتابع الأحداث الحدث تلو الحدث بحتمية درامية، بحيث تخلق فى وجدان المشاهد شعوراً بأن الأحداث تتبع فى طبيعتها ما سبقها من أحداث، وتؤدى إلى ما يليها من أحداث أيضاً على أساس من التسلسل المنطقى، ويجب أن تكون الأحداث ملتزمة بضرورة وجودها فى المسرحية، بحيث إذا تم حذف حادثة معينة، أو تغير مكانها، تُصاب المسرحية بخلل فى بنائها.

وكل حبكة تشمل على بداية وووسط ونهاية من ناحية البناء الأرسطى التقليدى، أى لها حيز معين. والبداية هى الشىء الذى من الضرورة لا يسبقه شىء، ويتحتم أن يلحقه شىء، والنهاية هى العكس تماماً من البداية، فهى تدل على أن شيئاً قد سبقها، ولكنها فى الوقت نفسه لا يمكن أن يتلوها شىء آخر. أما الوسط فما بين

---

(١) كتاب (المدخل إلى الفنون المسرحية) ص١٧٧.

الاثنين، البداية والنهاية، وعلى هذا فهو الجزء الذى يسبقه شىء فى الوقت نفسه.

«وتتميز الحبكة الدرامية بمزج عدد من الجمل البنائية العديدة، مثل:

(أ) التقديمة الدرامية أو العرض.

(ب) نقطة الانطلاق.

(جـ) الحدث الصاعد.

(د) الاكتشافات.

(هـ) التنبؤ أو التلميح.

(و) التعقيد.

(ز) التشويق.

(ح) الأزمة.

(ط) الذروة.

(ى) الحدث الهابط.

(ك) الحل.[1].

فالمسرحية لابد أن تبدأ بتقديمة درامية، ذلك «الجزء الذى يقعُ فى بداية المسرحية فى صيغة حدث، أو محادثة درامية. وفى هذا المشهد

---

(١) د. إبراهيم حمادة (طبيعة الدراما) العدد (٢٦) من سلسلة كتابك الناشر: دار المعارف القاهرة فى ١٩٧٨، ص ٢٠ - ٢٢.

الافتتاحى يقدم المؤلف معلومات عن مكان الفعل، وزمانه، وعلاقة الشخصيات ببعضها، وفكرة عن الموضوع المعالج، والخلفية الاجتماعية، وبعض الإشارات عن الأحداث السابقة، واللاحقة[1] هذه التمهيدة أو التقدمة الدرامية أو العرض، يجب أن تكون جزءاً لا يتجزأ من النص المسرحى ككل «وليس مجرد قطعة من المتاع أو أداة من الأدوات التى تستعمل فى أول الرواية ثم تهمل بعد ذلك[2].

وكثير من المؤلفين المصريين يلجئون إلى حيلة استخدام مشهد الخادم، أو الخادمة، أو السكرتيرة أو الصديق، من أجل أن يقدم المعلومات المطلوب إيضاحها فى مشهد التقدمة الدرامية، كما يمكن استخدام المناجاة، أو المنولوج لهذا الغرض، ولكنه حيلة ضعيفة إلى حد ما.

والتمهيد القائم على السرد هو أضعف تمهيد، ومن الأفضل أن يكون التمهيد على المسرح عن طريق تتابع زمنى، حتى يتمكن الجمهور من مشاهدة هذا التمهيد، ولكى يضع يده على المعلومات، لأنه فى بداية العرض يكون غير منتظم فى الجلوس والمشاهدة بعد.

ويجب أن يدرك المؤلف جيداً أن الفن هو أن يخفى الفن، فلا يجب أن يدرك الجمهور أن الجملة الحوارية موجودة من أجل التعريف المباشر، سواء كان هذا التعريف عن الزمان أو المكان، أو

(١) المرجع السابق ص ٢٠.

(٢) كتاب (فن كتابة المسرحية) ص ٤٠٦.

الفعل، أو علاقة الشخصيات ببعضها، أو الموضوع المعالج، أو عن خلفية اجتماعية، أو أى أحداث سواء كانت سابقة أو لاحقة. لأن التعريف المباشر يفقد العمل قيمته، ويجعل من العمل الفنى مباشرة ونقل من الحياة، فى حين أن الدراما لا تتوقف على نقل ما فى الحياة، بل ما يمكن أن يحدث فى الحياة.

وإذا أخذنا مسرحية (بيت دمية) سنة ١٨٧٩م للكاتب النرويجى «هنريك إبسن» مثالاً تطبقيًّا، نجد أن «إبسن» قدم فى البداية عالماً يتسم بالسعادة والبساطة والهناء، ولا يوجد زوجان سعيدان مثل سعادة «نورا وهلمر»، إلى الحد الذى يجعل المشاهد يتمنى أن تكون حياته سعيدة هكذا. فى هذا التمهيد نجد أن «نورا» بالنسبة «هلمر» (بلبله المغرد)، وأنها ورثت الإسراف عن أبيها.

وقدم إبسن كل ما يهم المشاهد من أخبار عن الشخصيات ووظيفتها، وعلاقتها ببعضها، وحالتها الاجتماعية، وعلاقتها بالغير، بل ويكشف حادثة القرض الذى اقترضته «نورا» من أجل علاج زوجها دون علمه، وأقنعته أنه من والدها. وهى ليست مسرفة، بل إنها تدخر لتسدد أقساط هذا القرض دون علم زوجها. هذا جزء مما قدمه «إبسن» فى تمهيده الدرامى.

ثم بعد ذلك كانت نقطة الإنطلاق، والتى بدأت فيها الأحداث تتصادم، أو قل هى نقطة الهجوم على الصراع. وتتمثل فى دخول شخصية «كروجشتاد» كى يكون همزة الوصل المؤدية إلى نقطة

الانطلاق[1]. ويكشف «كروجشتاد» عن حادثة التزوير التى ارتكبتها «نورا»، حيث وقعت إيصال القرض باسم والدها بعد وفاته، وهنا يدرك المشاهد أشياءً لم يكن يدركها من قبل، إنها لم تقترض فقط دون علم زوجها، بل إنها زَوَّرَت من أجل الاقتراض، فماذا سيحدث إذا علم زوجها بذلك؟ هذا هو سلاح التهديد فى يد «كروجشتاد» ضد «نورا» من أجل أن تضغط على زوجها حتى يبقى «كروجشتاد» فى وظيفته بالبنك.

وتعتبر نقطة الإنطلاق هذه هى البداية الحقيقية للمسرحية بعد المقدمة الدرامية، فهى لم تبدأ «وهلمر» يعانى المرض، ولا باللحظة التى كانت «نورا» تتلهف فيها على إنقاذ حياته، ولا حتى من لحظة تزويرها توقيع والدها من أجل حصولها على المال اللازم لعلاج زوجها، ولا حينما عاد «هلمر» إلى بلده بعد أن تم شفاؤه واسترد حصته، ولم تبدأ كذلك خلال السنين التى كانت «نورا» تدعى فيها الإسراف، فى حين أنها تقتر تقتيرًا شديدًا لكى تستطيع سداد أقساط القرض، ولكنها بدأت بدخول «كروجشتاد» وتصعيده للأحداث[2].

ودخول «كروجشتاد» فى دائرة الأحداث أدى إلى تتابع الأحداث بعد ذلك لأنه لولا تهديد «كروجشتاد» لنورا رستمرت

(١) فوزى فهمى أحمد (المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة) الناشر: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية)، القاهرة سنة ١٩٦٧، ص ١١٥

(٢) كتاب (فن كتابة المسرحية) ص٣٣٨.

حياة «نورا» مع هلمر كما كانت فى المقدمة الدرامية، دون أن يطرأ عليها أى تطور وتتابع الأحداث هنا، يسمى بتصاعد الحدث.

أما الاكتشافات فهى «اكتشاف أشياء لم تكن معروفة من قبل، مثل اكتشاف أخ بأن شقيقه يحب صديقته.. أو اكتشاف معلومات جديدة تساعد على تطوير الأحداث، ورسم الشخصيات»[1].

وبالنسبة لمسرحية (بيت دمية) ففى رأيى أن الاكتشاف فيها كان فى أكثر من موضع، فالمشاهد يكتشف واقعة التزوير أولاً، ثم يكشفها بعد ذلك «هلمر» فتنقلب الأحوال رأساً على عقب، ولا يهمه سوى مصلحته الشخصية فقط لا غير، لا شىء سوى نفسه. فتتحطم صورة «هلمر» لدى «نورا»، وتكتشف أنها عاشت معه ثمانى سنوات حياة زائفة لا وجود لها، لم تكن سوى دمية، فقد كانت تظن أنه سيعتبر تزويرها دليلاً على حبها له من أجل إنقاذه، وهنا كانت المفارقة فى المسرحية، هذا هو الرجل الذى كانت ستنتحر من أجل الحفاظ على سمعته، إنه الآن لا يستحق ولا كلمة وداع، إنه أصبح بالنسبة لها إنساناً غريباً، إنها اكتشفت الحقيقة، حقيقتها، وحقيقته.

أما التنبؤ والتلميح، فهو «تقديم كلمة، أو إشارة، أو فعل يهئ الذهن لما يمكن أن يقع فى المستقبل»[2]. أو قل هو التمهيد المنطقى للأحداث، فمثلاً عندما تتحول «نورا» مرة واحدة فى نهاية المسرحية

---

(١) كتاب (طبيعة الدراما) ص ٢٠.

(٢) المرجع السابق نفسه ص ٢١.

هذا التحول الغريب وتصفق الباب وتترك زوجها وأولادها ومنزلها. بعد أن كانت فى بداية المسرحية سعيدة بحياتها، لا بد من التمهيد لهذه النهاية، حقيقى أن «نورا» قد اكتشفت نفسها فى النهاية، وحاولت ألا تكون دمية بعد ذلك، ولكن هذا التحول فى الشخصية ليس لمجرد التحول فقط، ولكنه نتيجة تراكمات كَمية وضغوط عليها، أدت إلى هذا التغير الكيفى. فالتراكمات الكمية تؤدى إلى تغيرات كيفية، وكل ما سبق من أحداث وعبارات خلال مشاهد المسرحية تؤدى بالحتمية إلى هذا التغير والتحول فى الشخصية فى النهاية ولو لم يكن «كروجشتاد» لما اكتشفت «نورا» ذاتها.

وإذا فرضنا أن شخصية ما ستصاب بالجنون فى نهاية مسرحية ما، فلا بد أن يحدث ما يمهد لذلك خلال المسرحية.

أما التعقيد فهو ما يعرقل السير الطبيعى للأحداث، «كاصطدام البطل بشىء معارض يدفعه إلى التصارع معه. وعلى هذا، فإن التعقيد هو نتاج العامل الذى يتدخل فى سير الحدث لتغيير مجراه»[١].

«وكروجشتاد» هو السبب الرئيسى فى عرقلة السير الطبيعى لأحداث المسرحية، فبعد أن كانت نورا سعيدة فى حياتها، بدخول «كروجشتاد» وتهديده لها بدأت التعقيدات، أو بدأ الصدام بين

---

(١) المرجع السابق نفسه ص ٢١.

«نورا» و«كروجشتاد» الذى أدى بدوره إلى الصدام بين «نورا» و«هلمر». وهكذا نجد أن التعقيد أدى إلى تغيير فى مجرى سير الأحداث، وتحولت حياة «نورا وهلمر» من السعادة إلى الفراق.

والتعقيد في حد ذاته يثير فى نفس المشاهد التشويق، والترقب، وحب الاستطلاع[١]. والتشويق هو إثارة نزعتى الخوف والأمل فى نفس المشاهد، الخوف على مصير الشخصية، والأمل فى نجاتها، ويتم عن طريق «إثارة اهتمام المشاهد عن طريق تحريك شىء من القلق الممزوج بالمتعة، هذا الاهتمام يخلق ترقبًا لنتيجة ما لفترة زمنية محددة، حتى إذا فجرت الذروة المسببة لذلك التوقع حدث إشباع الاهتمام»[٢].

فمن يشاهد مسرحية (بيت دمية)، ومنذ لحظة تهديد «كروجشتاد» «لنورا» سيظل قلقًا على مصيرها، متسائلاً عما يمكن أن يتم، هل سيقبل زوجها واقعة التزوير قبولاً عرضيًّا؟ أم أنه سيؤنبها؟ أم سيعتبر هذا الصك المزور وثيقة حب «نورا» له من أجل إنقاذها لحياته؟ أم أنه سيعاقبها على ذلك؟ وتساؤلات كثيرة يمكن أن تخلق الترقب فى نفس المشاهد، فتجعله متلهفًا على معرفة النتيجة.

---

(١) د. إبراهيم حمادة (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية) الناشر: دار الشعب القاهرة ١٩٧١ ص ١٠٧.

(٢) المرجع السابق نفسه ص ١٠٧.

أما الأزمة، فهى «لحظة التوتر التى تسببها القوى المتعارضة، وتؤدى إلى ترقب الحدث الدرامى»[(١)]. والمسرحية قد تتألف من عدة أزمات.

ولحظة الاحتضار لشخصية ما فى الحياة يعتبر أزمة، أما لحظة موتها فهى الذروة. وكذلك فى حالة آلام الوضع - الولادة - توجد الأزمة، أما عملية الولادة نفسها فهى الذروة والنتيجة، سواء كانت الحياة أو الموت، أى بمثابة القرار أو الحل[(٢)].

ولحظة تهديد «كروجشتاد» «لنورا» (أزمة)، ولحظة قراءة هلمر لخطاب «كروجشتاد» (أزمة).

أما الذروة، فهى الوصول بالأفكار والأحداث والكلمات والأزمات من خلال شكل درامى مركب متطور معقد إلى النقطة الحاسمة المعقدة المشحونة فى المسرحية، والتى تحتاج إلى تفجير[(٣)].

وفى (بيت دمية) نرى «كروجشتاد» مستعدًا لخوض معركة رهيبة من أجل أن يقضى على «هلمر» الذى تفوق عليه فى الدراسة وأصبح مديرًا للبنك، بل وزاد على ذلك أنه طرده من البنك، بل وهو - كروجشتاد - الذى أقرض زوجته من أجل علاجه، أقرضها

---

(١) كتاب طبيعة الدراما) ص ٢١.

(٢) كتاب (فن كتابة المسرحية) ص ٣٧٩.

(٣) كتاب (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية) ص ١٦٦، وكتاب (طبيعة الدراما) ص ٢١ - ٢٢.

المال بتوقيع مزور لها على أساس أنه توقيع والدها. إنه يراهن بحياته من أجل بقائه فى وظيفته بالبنك.

إن هذا الصراع لا يمكن تقريب وجهات النظر فيه بالمصالحة أو المساومة، إن «نورا» قد عرضت أن تدفع ما يطلبه «كروجشتاد» من مال وتساومه على سكوته، ولكنه يرفض، فالمال لن يشفى حتفه، إن «هلمر» أراد سحقه والقضاء عليه لأنه كان قد زور توقيعًا من قبل لكى ينقذ حياة عائلته، «وهلمر» يدرك تلك الواقعة جيدًّا، ولهذا فهو يريد القضاء على «هلمر» مثلما كان «هلمر» يريد القضاء عليه فى الماضى.

إن الأزمة هنا كانت فطريًّا وملازما منذ أول المسرحية، وقد زادها ثباتًا وتأكيدًا اختيار هذه الشخصيات المتباينة، المتضادة، والممتازة البناء. وكان يمكن أن تضيع الذروة ويقضى عليها لو ضعف شخصية من هذه الشخصيات لأى سبب من الأسباب، فمثلا لو أن حب «هلمر» «لنورا» كان أكبر من تقديره لمسئوليته وحبه لذاته لكان من الممكن أن يستجيب لوساطتها من أجل «كروجشتاد». ولكن «هلمر» كما هو، جميع أفعاله تصدر كنتيجة طبيعية لأبعاده التى رسمه «إبسن» من خلالها.

وقد كانت الأزمة والذروة تتلوها أزمات وذروات، وكانت الأزمة والذروة فى النهاية أقوى وأعلى مستوى وأشد تأثيرًا مما سبق. ولذلك يجب أن تكون كل أزمة وذروة فى كل مشهد من المشاهد، أو فصل

من الفصول، أقوى من الأزمات والذروات السابقة[1].

أما الحدث الهابط «فهو نصف المسرحية الثانى الذى يتأكد فيه سوء حظ البطل، أو نجاحه السار»[2]. وهو فى (بيت دمية) يتمثل فى سوء حظ «نورا» فهذه الزوجة الوفية لزوجها والتى زَوَّرَت توقيع والدها من أجل إنقاذ حياة زوجها، يهددها «كروجشتاد» بفضح سر هذا التزوير، وهذا ما يتم بالفعل عندما وصلت أحداث المسرحية إلى الأزمات المتلاحقة التى أدت إلى ذروة التأزم.

وبعد ذلك، أى بعد ذروة التأزم، لا بد أن يهبط الفعل بشكل قاطع، وذلك من أجل الحل. ويتمثل الحل فى النهاية، أو نهاية الأحداث ووقوع الفجيعة إذ كانت المسرحية من النوع المأسوى، أو نهاية سعيدة إذا كانت المسرحية ملهوية. وهذا الحل لا بد أن يكون نتيجة منطقية لتتابع الأحداث فى المسرحية.

وإذا نظرنا إلى الحل فى (بيت دمية) نجد أن «نورا» تقرر ترك منزلها وتهجر زوجها وأولادها، إنه القرار أو الحل النهائى الذى هبط به المؤلف بشكل قاطع من أعلى ذروة التأزم، لنرى منطقية الحل أو النتيجة أو القرار.

«فكروجشتاد» يهدد «نورا» بإفشاء سرها إن لم تعمل على إعادته إلى عمله، وهذه أزمة بالنسبة «لنورا»، ثم يقرر «كروجشتاد»

---

(١) كتاب (فن كتابة المسرحية) ص ٣٨٨ - ٣٩٠.

(٢) كتاب (طبيعة الدراما) ص ٢٢.

كتابة خطاب لزوجها ليخبره بما بينه وبين «نورا»، أزمة أخرى صاعدت من وقوف «نورا» مكتوفة الأيدى أمام الأزمة السابقة، إن هذه الأزمة بمثابة ذروة تأزم للأزمة السابقة. ثم يجد «هلمر» خطاب «كروجشتاد»، ويقرؤه ويقف منه على الحقيقة، فتحدث الأزمة الرئيسية، فماذا سوف يعمل؟ هل سيساعدها ويمد لها يد العون والمساعدة ليخرجها من تلك الورطة؟ هل سيدرك لماذا هى فعلت ذلك؟ أم إنه لا يستطيع ألا يتحرك من خلال فطرته وعاداته؟ المشاهد لا يعرف شيئًا سوى أن «هلمر» يحب «نورا» حبًا شديدًا، وأن «هلمر» لا يعجبه هذا السلوك الذى سلكته زوجته، فكيف سيأخذ قراره؟ إن عدم يقين المشاهد بقرار «هلمر» هو الذى سيُكَون الأزمة، وحينما ينفجر «هلمر» غاضبًا فى وجه «نورا» دون أن يسيطر على نفسه وينهرها لهذه الفعلة الشنعاء، تصل الأحداث إلى ذروة تأزمها، أو النقطة العليا، فبدلا من أن يحاول معرفة حقيقة الأمور ينهرها ويقول:

هلمر : يالها من صحوة مفجعة. ثمانى سنوات وأنا أعقد عليها أملى فى الحياة، وأنظر إليها بخيلاء.. فإذا بها منافقة كاذبة.. بل وأسوأ من هذا.. مجرمة.. كان يجب أن أتوقع شيئًا من هذا القبيل.. كان يجب أن أستبق الحوادث بشىء من بُعد النظر.. إن خسة أبيك وطباعه المتدهورة.. اسكتى..!! إن خسة أبيك وطباعه المتدهورة قد انتقلت إليك. فلا دين

ولا أخلاق، ولا إحساس بالواجب. وهذا عقابى لأننى أغمضت عينى عن سيئاته من أجلك. ياله من جزاء!

نورا : فعلاً.

هلمر : لقد حطمت سعادتى.. ودمرت مستقبلى.[1].

وهكذا أدى تصرف «هلمر» إلى الوصول بالأحداث إلى ذروة تأزمها، وأوضح «لنورا» عكس ما كانت تتوقع.

وبعد أن استلم «هلمر» الخطاب الثانى من «كروجشتاد» وبه الوثيقة المزورة، انقلب حاله وقال:

هلمر : «نورا»! (تنظر نورا إليه متسائلة) «نورا»! لأتأكد أولاً مما قرأت. نعم. صحيح.. لقد نجوت. نورا.. لقد نجوت!

نورا : وأنا؟

هلمر : وأنت أيضا بالطبع[2].

وهنا كانت النهاية الطبيعية أو الحل المنطقى المنبثق من سير الأحداث، وهو ما استقر عليه رأى «نورا» من هجر هلمر، من أجل أن تخلع عنها كما قالت (ثوب الدمية)، فكيف ستعيش مع هذا الرجل بعد أن أدركت كل ما يدور فى رأسه من فكر بعدما علمت أنه يبحث عن ذاته ومستقبله هو، دون أن يعمل لها حسابًا فى مستقبله، فقوله «نورا.. لقد نجوت»، يؤكد أنه نجا وحده، لأنها

---

(١) مسرحية (بيت دمية) ص ١٣١ - ١٣٢.

(٢) المرجع السابق نفسه. ص ١٣٤.

لا تخصه، فهى شىء غير مهم بالنسبة له. إنها دمية فقط، فأدى ذلك بها إلى أن تخلع ثوب الدمية وتهجر هذا المكان، المنزل، الزوج، والأولاد، لتهجر كل ما يذكرها بأنها دمية، لأنها أخيرًا اكتشفت ذاتها.

وهكذا نجد النهاية أو الحل. تلك النهاية البارعة التى وضعها «إبسن» كنتيجة حتمية لسير الأحداث فى المسرحية وتصاعد الأزمات، وكانت نهاية «إبسن» هذه صدمة بالنسبة لجمهرة الناظرين، بل وللنقاد وقتها. «فقد جمع أحد النقاد قاموساً بالهجاء المقذع الذى وجه إلى «إبسن»، «وإبسن» لم يصنع إلا كل خير من أجل المسرح والمتلقين.[١] ولكن بمرور الوقت أدرك النقاد الدور الذى لعبه «إبسن» فى تغيير المفاهيم المسرحية فى تاريخ الأدب المسرحى.

الحبكة والصراع:

بكل تأكيد، أنه حبكة بدون صراع،[٢] والصراع بمثابة علامة الحياة فى المسرحية، وهو عدة أنواع، بالإضافة إلى أن له صوراً عديدة. وأنواع الصراع أو درجاته هى:

---

(١) د. فخرى قسطندى (من مقدمة: مسرحية السلطان والقمر) تأليف: عادل النادى، ص٨، ٩. قسطندى

(٢) د. فخرى قسطندى (بناء الحبكة) مقال بمجلة المسرح، العدد العاشر، أكتوبر ١٩٦٤، ص ٧٧.

(أ) صراع ساكن (راكد، بطيء الحركة والتأثير).
(ب) صراع واثب (يحدث بلا تدرج، أى يثب وبسرعة).
(جـ) صراع صاعد (متدرج فى بطء).
(د) صراع مرهص (وهو الصراع الذى على وشك النشوب، أو ما يدل من طرف خفى على ما ينتظر حدوثه).[1]

والصراع الدرامى مناضلة بين قوتين متعارضتين ينمو الحدث الدرامى بمقتضى تصادمهما. ويتخذ هذا الصراع صورًا عديدة- كما قلت - كأن يكون الصراع بين البطل ونفسه، أو بين البطل وإنسان آخر، أو بين البطل وقوى الطبيعة، أو بين البطل والأفكار المتعارضة، أو الفلسفات، أو الآراء الاجتماعية، أو بين البطل وقوى غيبية كالقدر والالهة.[2]

وهذا الصراع بدون أى شك ينشأ عن الشخصية، ويتحدد مقدار الصراع أو قوته من خلال إرادة الشخصية الرئيسية بأبعادها الثلاثة.[3]

«والصراع الصحيح يتكون فى ظاهرة من قوتين متعارضتين، وفى

---

(١) كتاب (فن كتابة المسرحية) ص ٢٤٢، وكتاب (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية) ص ١٩١.

(٢) كتاب (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية) ص ١٩١، وكتاب (التمثيلية الإذاعية) ص ٧٣.

(٣) كتاب (نظرية الدراما) ص ٢٥٥.

باطنه تكون كل من هاتين القوتين نتيجة لظروف معقدة متشابكة فى تسلسل زمنى متتابع، بحيث يجعل التوتر بالغاً الغاية من الرعب والشدة حتى لا يكون بد من أن ينتهى بالانفجار.»[1]

والصراع الساكن يعنى الشىء الذى لا يتحرك، الشىء الذى يبذل جهداً دون أن تكون هناك نتيجة قوية لهذا الجهد، ولكن فى الوقت نفسه فإن الصراع الساكن يتحرك، ولكنه يتحرك ببطءٍ شديد جداً، فمثلاً إذا كان لدينا شخصية فى مسرحية ما، هذه الشخصية قد تم فصلها من عملها، فنجدها فى حجرتها تذرعها جيئة وذهاباً، ولكنها فى الوقت نفسه لا تفعل شيئاً من أجل الوصول إلى نتيجة، كل ما تفعله هو أن تتحدث فقط وبحزن، وحتى لو كان حوارها من أشد أنواع الحوار إثارة فالصراع ساكن، طالما هى كشخصية عاجزة ساكنة عن الفعل، فالحزن وحده لا يمكن أن يخلق صراعاً، وكان لا بد من أن تتحرك إرادتها لتصنع شيئاً من أجل هذه المشكلة التى تواجهها بدلاً من أن تظل تتحدث إلى ما لا نهاية دون فعل. وهذا النوع من الصراع غير مرغوب فيه، فهو يملأ إحساس المتلقى بالملل مما يجعله لا يتابع العمل.

أما الصراع الواثب فهو الصراع الذى يتم فيه التغيير والانتقال دون تدرج منطقى، أى أنه يثب وثباً. فهل من المعقول أن تبدأ

---

(١) كتاب (فن كتاب المسرحية) ص ٢٥٥.

المسرحية بشخصية عاقلة، وتنتهى المسرحية بالشخصية نفسها وهى فى مستشفى الأمراض العقلية بعد أن مسها الجنون؟ طبعاً من المعقول، ولكن لا بد من وجود المبررات والدوافع الكافية التى تؤدى بالصراع إلى التدرج شيئاً فشيئاً، إلى أن تصبح الشخصية مجنونة، وإن لم يتم ذلك، أى إذا تحولت الشخصية من العقل إلى الجنان دون المبررات والدوافع الكافية، لكان ذلك هو الصراع الواثب بعينه، فلا يعقل أن تتحول شخصية لص إلى رجل أمين دون مقدمات ودوافع ومبررات تؤكد هذا التحول، وكذلك لا يمكن حدوث العكس، أى تحول شخص أمين شريف إلى لص سارق فى غمضة عين، فلابد من وجود المبررات والدوافع التى تجعل من هذا التحول تحولاً منطقيًّا، أى لا بد من وجود الأسباب المعقولة التى أدت إلى هذا التحول، ولا يكون التحول مجرد مفاجأة المتلقى فقط.

فأى شخصية لا بد أن تنمو وتتطور بمعدل معقول وسرعة متزنة لكى تتحول من قطب إلى آخر حتى يكون التحول ملائماً للأحداث، وملائماً للتحول نفسه، وليس لمجرد أن المؤلف أراد أن يحول الشخصية، أو يحول الأحداث أو المواقف من شىء إلى شىء آخر فقط. وإذا كان كذلك يكون الصراع واثباً، أما إذا كان غير ذلك، أى أن المؤلف جعل نمو الشخصيات والأحداث نمواً متدرجاً صاعداً إلى أن يتم التحول المطلوب والوصول إلى النهاية الحتمية لذلك، فذلك الصراع، يكون الصراع المتدرج أو الصاعد بعينه.

والمسرحية «إذا توافر فيها قوتان متنافستان مصممتان صلبتان لا تعرفان المساومة، كان هذا كفيلاً بأن يخلق فيها صراعاً صاعداً.[1] هذا الصراع يكون كفيلاً بجعل المسرحية مليئة بالتشويق.

أما الصراع المرهص والذى على وشك النشوب، أو الذى يدل من طرف خفى على ما ينتظر حدوثه، فهو هذا الصراع الذى يؤدى إلى الترقب، والذى يؤدى بدوره إلى التوتر. فالمتفرج الذى يظل مترقباً حدوث حدث معين، أو اكتشاف شىء معين، يظل فى حالة من التوتر والترقب إلى أن تتم المواجهة ويحدث هذا الحدث.

فالمتفرج فى (بيت دميه) يكتشف أن «نورا» قد زَوَّرَت توقيع والدها، (وهلمز) زوجها لا يعلم ذلك، وفى الوقت نفسه يدرك المتفرج أن شخصية «هلمز» قوية لا تلين، لا تعرف الهوادة أو الصفح، ودائماً يصف «نورا» بأنها ورثت التبذير عن والدها، فإذا كانت تلك هى شخصية «هلمر» فماذا سيفعل حين يكتشف عملية التزوير؟ وإن عملية التزوير هذه قامت بها «نورا» من أجله وفى سبيله؟ فماذا سيفعل؟ هل سيصفح عنها؟ أم...؟ أم...؟ أم...؟ أم...؟ المتفرج لا يدرى ماذا سيتم، وهل ومن هنا يحدث الترقب المصاحب بالتوتر لديه، والذى يعكس ذلك فى نفسه هو ترقبه لهذه الشخصية الصلبة التى لا تعرف اللين أو المساومة. هكذا يتوقع

---

(١) كتاب (فن كتابة المسرحية) ص ٢٩٩.

المتفرج الصراع المرتقب الذى على وشك النشوب.

والصراع فى المسرحية يبدأ مع بداية الحبكة، وينتهى بنهايتها. إذن بداية الصراع ونهايته هما قطبا الحبكة، وما يجرى بين هذين القطبين يكون تطور الأحداث وتقلبها، سواء كان صعوداً أم هبوطاً.

إذن فالحبكة تشمل على قوى الصراع، ثم الحادث المبدئى الذى يتم فيه تلاحم هذه القوى، ثم التعقيدات التى تأتى بعد عملية التلاحم، ثم تأزم هذه التعقيدات بطريقة تجعل إحدى قوى الصراع توشك أن تهزم الأخرى، ثم وفى النهاية تتفرج هذه الأزمة ويتم حلها.[(١)] وهذا ما تعرضنا له بالتفصيل من قبل.

البناء العضوى والبناء الآلى فى المسرحية:

إن أول شىء لا بد أن يعرضه جيداً كاتب الدراما هو عملية البناء الدرامى للمسرحية، وهو نوعان عضوى، وآلى.

والمقصود بكلمة عضوية أن أطراف البناء تشبه فيه أجزاء جسم الإنسان، بمعنى أننى لو أخذت الجسد البشرى، فسأجد أن كل عضو له وظيفة، أى أن كل مكوناته هى الأجزاء، والأجزاء لكل جزء وظيفة فى هذا الكل ومرتبطة به، ولا يمكننى أن أبتر جزءاً دون أن يتأثر الكل. والتطور فى البناء العضوى حقيقى نابع من العضو نفسه

---

(١) د. فخرى قسطندى (بناء الحبكة) مقال بمجلة المسرح العدد العاشر، القاهرة أكتوبر ١٩٦٤. ص٧٨.

داخل الكل. ويؤدى كل موقف إلى الموقف الذى يليه بحتمية. ومن هنا نجد أن البناء العضوى يتناول فيه الكاتب خيوط الحدث المتوازية، بمعنى أن الخيوط لا تلتقى إلا عند ملتقى النظر الوهمى (المنظور)، هذه الخطوط تعطينى الزمان والمكان والشخصيات فيتم بناء العمل. هذا البناء العضوى يطور الموقف بطريقة حتمية ويدفع به إلى الوسط أو التعقيد، ثم بعد ذلك تخرج هذه الخيوط مرة أخرى فى نهاية التعقيد، وهو ما يعرف بالحل. ولا يجب أن يفرض على العمل الفنى شىء من الخارج لمجرد الخروج من التعقيد، ولكن لا بد من وجود حتمية هذا الشىء منذ البداية. ومسرحية (بيت دمية) خير مثال على ذلك. لأن كل جزء من جزئيات البناء فى المسرحية لا يمكن حذفه، لأن حذفه سيؤثر فى الكل.

أما البناء الآلى فكثير من الأعمال المسرحية زاخرة به، وهذا ما يدفع المشاهد فى حالات كثيرة إلى أن يقول «المخرج عايز كدا» دون أن يدرك أن المسئولية أساساً مسئولية المؤلف الذى لا يدرك صنعته.

والمقصود بكلمة آلى أن يبدأ التعقيد من خارج الموقف، ولا يتم تطوير الخطوط الرئيسية بطريقة تلقائية حتمية، ولكن يتم تطويرها لمجرد أنه يجب أن تتطور فقط. وذلك باستخدام أساليب وحيل خارجية «وهناك قصة فى الأدب الإنجليزى يمكن أن نسوقها كمثال

لهذا البناء الآلى»[1] ولنفرض أن البطل اسمه (أ)، ومعطيات شخصيته الآتى: إنسان فاسد، مغامر، سكير، محب للنساء، يعمل فى إحدى الشركات على خزينة، ثم نكتشف أنه سرق أو اختلس قدراً من المال، وتبدأ القصة بأنه مختلس، وأن هناك جرد سنوى.

إذن هو فاسد ومختلس واختلاسه مهدد بالاكتشاف، فماذا سيفعل؟ هل يبلغ الرؤساء ويعترف؟ وهل إذا اعترف سيتم تقسيط المبلغ عليه أو سيقبضون عليه؟ أو يسرق المبلغ من مكان آخر ليضعه فى الخزينة؟ واستمر يفكر إلى أن حل ميعاد انصرافه، وفى طريق عودته وجد شابًّا، وليكن (ب) يحاول الانتحار تحت القطار، فينقذه ويأخذه ليقدم له القهوة ويصرفه عن فكرة الانتحار، وفى أثناء ذلك يكتشف أن هذه الشخصية (ب) تشبهه تماماً، فيأخذه إلى منزله، ويقتله، وينتحل شخصيته. وبعد ذلك يعلن البوليس أن (أ) مات منتحرا، وتنتهى قضية السرقة.

ثم يأخذ (أ) الحقيقى، والمنتحل لشخصية (ب) بأوراقه الرسمية وملابسه، يأخذ قطاراً ليخرج به من لندن، فيجد البوليس فى استقباله، ويقبضون عليه بتهمة قتل زوجته.

وهنا نجد أن التعقيد من خارج الموقف. فالمنتحر (ب) شخصية

(١) د. عبد العزيز حمودة (فن الكتابة للمسرح) عن محاضرة بالمعهد العالى للفنون المسرحية بالهرم بتاريخ ١٩٧٧/١٢/٢٥. للسنة الرابعة قسم نقد.

جديدة من خارج البناء، أو عنصر خارجى عن البناء ومن هنا فالموقف لم يتطور من منطقيته إلى التعقيد، بل تطور بدخول عنصر من خارج العمل، وقد يكون العنصر شخصية أو حادثة مثلاً. والتعقيد فى هذه القصة يعتمد على الصدفة، وإلا ماذا سيحدث لو تأخر البطل (أ) عن وقت وصوله للشخص الآخر (ب) الذى كان يريد الانتحار؟ هل كان سيشاهده حتماً أو لا؟ إنها مصادفة بحتة كبيرة وغريبة، وقد تكون تلك المصادفة هدف المؤلف فى العمل، ولكنها ليست من أساسيات البناء، حيث إن العمل الفنى لا يعتمد على المصادفة البحتة هكذا، صحيح أن الحياة يمكن أن نجد بها المصادفة، لكن العمل الفنى لا يعتمد على المصادفة اعتمادًا كليًّا هكذا، ومن الأفضل عدم استخدامها لأنه فى هذه الحالة يصبح الواقع جديداً، إلا إذا كانت مصادفة ممنطقة، وقد مهد لها الكاتب قبل وقوعها بالتقديم البسيط المسبق لها حتى لا تكون غير منطقية، وفى رأيى أن استخدام المصادفة على هذا النحو أيضاً يعتبر ضعفاً من الكاتب، فليست هناك ضرورة لاستخدامها إلا إذا ألحت الحاجة.

٢ - بين الحبكة والسيناريو فى السينما

إذا كانت الحبكة هى الجزء الرئيسى فى المسرحية لأنها حياتها وروحها، وإذا كانت تعنى التنظيم العام لأجزاء المسرحية ككائن

متوحد قائم بذاته، فإن السيناريو هو حياة الفيلم وروحه، بل هو الفيلم نفسه.

وإذا كانت الحبكة فى المسرحية بمثابة هندسة الأجزاء المسرحية وبنائها وربطها ببعضها، فإن السيناريو هو الآخر عملية فنية من أجل بناء الفيلم وربط أجزائه ببعضها بما فيها من حكبة. ولأن أى مسرحية لابد أن تشمل على حبكة، فإن أى فيلم لابد أن يشتمل على سيناريو، وذلك لكون السيناريو هو الفيلم (فيلم على ورق)، أى أن الأجزاء التى يتكون منها الفيلم، من شخصيات، وحوار ومناظر، وأحداث، وإكسسوارات، وموسيقى وإضاءة، وملابس.. إلخ. لا تكتسب شكلها العام فى الفيلم إلا من خلال السيناريو، تمامًا مثل المسرحية، «فالحبكة ببساطة - هى ترتيب الأجزاء التى تتكون منها المسرحية ترتيبًا يكسبها الشكل العام»[1]. ولذلك فإنه من العبث أن أتكلم عن حبكة الفيلم منفردة لأن الفيلم هو (سيناريو)، ولا يمكن فصل الحبكة عن السيناريو، لأن الحبكة فى السينما تتم عن طريق السيناريو، فلابد من الكلام عن السيناريو.

والسيناريو السينمائى به ميزات لا يمكن تواجدها فى المسرح أو أى وسيلة أخرى، والميزة التى تتمتع بها السينما ويفتقر إليها المسرح، هى إمكانية تصوير الأحداث فى أى زمان، وفى أي مكان، حتى ولو

---

(١) كتاب (طبيعة الدراما) ص ٢٠.

كان الزمان خياليًّا، وكذلك المكان خياليًّا، لأن العدسات السحرية للكاميرا مع استخدام بعض الحيل السينمائية[1] يمكنها أن تفعل ما يشبه المعجزات. وعلى هذا الأساس فكاتب السيناريو لا يتقيد بأزمنة معينة، أو أمكنة، بل إنه يطلق لنفسه العنان، ويكتب أحداثه لتصور فى الأزمنة والأمكنة التى يرغبها، والتى تتطلبها طبيعة الأحداث، مهما تعددت هذه الأمكنة والأزمنة، فلا قيود فى السينما، لأن الفيلم الواحد يمكن تصويره فى كل بلاد العالم - على سبيل المثال - وممكن أن تغطى أحداث الفيلم الواحد مئات، بل ألوفًا من السنين. بعد ذلك يمكن أن نتكلم عن السيناريو كأساس للفيلم السينمائى.

السيناريو هو الفيلم:

«إن فن الفيلم - أى فيلم، حتى أبسطه - هو فن سرد القصة بالصور»[2].

«والسيناريو عبارة عن فيلم على الورق»[3] قد تستغرق كتابته

---

(١) انظر: د.سيد على (تكنيك الخدع السينمائية) الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة، ٧٨م.

(٢) كتاب (كيف تكتب السيناريو) ص٨.

(٣) أندرو بوكانان (صناعة الأفلام من السيناريو إلى الشاشة) ترجمة: أحمد الحضرى. الناشر: دار القلم - القاهرة (د.ت) ص٣٣.

عدة شهور أو سنوات، ولكنه وقت غير ضائع، فكلما زاد وصفًا ودقة، كلما سهل التنفيذ الفعلى للفيلم.

والسيناريو يستمد وجوده من عمل أدبى سابق، سواء كان قصة قصيرة أو رواية طويلة، أو مسرحية، أو عمل إذاعى، أو خبر فى جريدة، أو حادث فى قضية، أو اقتباس عن فيلم سينمائى سابق، أو قد يكون مكتوبًا مباشرة للسينما. وهو فى جميع مراحل إعداده المختلفة يعتبر عملية خلق جديدة من حالة معينة إلى أخرى مغايرة تمامًا فى طبيعتها، أى من حالة نص أدبى مكتوب مثلاً إلى فيلم سينمائى يتكون من الصورة والصوت، أى يكون بمثابة الكساء الذى يكسو به «السيناريست» الفكرة، أو هو الشرح المفصل للفكرة بأسلوب الشاشة، وبيان شامل كامل بكل صغيرة وكبيرة تظهر فى الفيلم، لاسيما المشاهد والحركات والحوار والمناظر... إلخ[١].

وأول خطوة بالنسبة لكاتب السيناريو هى اختيار موضوع الفيلم الذى سيكتب له السيناريو، ويجب أن يكون الموضوع مثيرًا لاهتمام أكبر عدد من الناس، وذلك بأن يكون مستمدًّا من الأحداث أو العوامل التى تؤثر فى البشر جميعًا، بالإضافة إلى أن الموضوع يجب أن يثير الكاتب نفسه عاطفيًّا حتى يتخطى مراحل عملية الخلق الشاقة.

---

(١) محيى الدين القابسى (الموسوعة السينمائية) الجزء الثانى (كيف يصنع الفيلم) الناشر: مكتبة المعارف، بيروت، الطبعة الأولى، يناير سنة ١٩٦٠، ص١٦.

وقد يبدو سخيفًا أن نقول بثقة وتأكيد إنه لابد للفيلم من قصة أو موضوع، بالرغم من الأفلام العديدة التى تزدحم بها دور العرض المصرية التى تفتقر إلى الموضوع، وخصوصًا فى السنوات الأخيرة فى السبعينات والثمانينات، لأن كثيرًا من المنتجين فى مصر - بل وفى دول كثيرة - يعمدون إلى صنع أفلام تعتمد على الغناء والموسيقى والرقص، دون أن يولوا القصة أى اهتمام يذكر، مكتفين فقط بربط عدد من الحوادث مع بعضها، ثم حشو هذا الهيكل بالمناظر المثيرة. وأغلب الأفلام المصرية تتدرج تحت هذه النوعية من الأفلام. ويكفى قرار السيد وزير الدولة للثقافة بمنع عرض أحد الأفلام هذا العام ١٩٨٤م.

والقصة لابد أن يكون لها أركان أو أسس، ويجب توفر هذه الأسس فى القصة السينمائية بصورة مختلفة عن القصة المطبوعة.

والقصة السينمائية الجيدة هى التى يقوم الصراع فيها على مثلث، تمثل رءوسه الشخصيات الرئيسية فى الفيلم. فمثلاً إذا رمزنا للشخصيات الرئيسية بالأحرف الآتية: أ، ب، ج، وكل حرف منهم يمثل زاوية من زوايا المثلث. هذه الشخصيات فى صراع مستمر طوال الفيلم، فلو فرضنا أن (أ)، (ب)، رجلان يتصارعان على حب امرأة هى (جـ)، لكان لدينا قصة جيدة، وخصوصًا إذا كانت مثلاً (جـ) قد تزوجت من (أ) برغم أنها لا تحبه، ولكنها تحب (ب) الذى يبادلها الحب نفسه. والمطلوب إيجاد علاقات بالسالب والموجب بين كل

الشخصيات لكى يتم التفاعل، ويساعد ذلك على نمو الشخصيات وتصاعد الصراع.

وهذا القياس ليس نموذجًا ينطبق على جميع أنواع القصص بالطبع، ولكنه يعطى لمحة أو فكرة للمؤلف السينمائى الذى بصدد كتابة فيلم ما.

والشرط الأساسى فى القصة السينمائية هو أن يتمكن المؤلف من اجتذاب المتفرجين بصورة تلهيهم عن إحساسهم بأنهم فى دار للسينما، وهذا يتطلب وجود المفاجآت واستخدام وسيلة التشويق لجذب انتباه المتفرج.

فمثلاً لو لدينا فى القصة شخصية فى مأزق ما، واتصلت بصديق لها لنجدتها بسرعة، فمن الأفضل ألا يصل هذا الصديق بسرعة وبسهولة، فيمكن أن يتعطل هذا الصديق فى الطريق مثلاً لأى سبب من الأسباب، كأن تتعطل سيارته، أو أن يستوقفه رجل المرور لتجاوزه حدود السرعة. كل ذلك من أجل جعل المتفرج متشوقًا راغبًا فى معرفة مصير الشخصية التى طلبت النجدة.

وبعد وجود الفكرة التى سيعالجها السيناريست، ما هى المراحل التى ستمر بها هذه الفكرة إلى أن تصبح فيلمًا؟ وللإجابة على هذا السؤال نجد أن «المراحل العديدة التى يجب أن يمر خلالها الفيلم حتى اللحظة التى تستعد فيها الكاميرا للدوران: أولاً: هناك الفكرة، ثانيًا: المعالجة، ثالثًا: السيناريو، رابعاً: إعادة ترتيب كل المناظر

للحصول على السيناريو التنفيذى[1] أو سيناريو التصوير، وهو المرحلة الأخيرة التى يكتبها السيناريست، بحيث تكون المرحلة التالية لذلك هى تنفيذ هذا السيناريو. وغالبًا ما يشارك مخرج الفيلم السيناريست فى كتابة سيناريو التصوير، حتى يكون ملمًا بوجهة نظر السيناريست لكى يستطيع بلورتها فى أثناء التصوير، وكذلك حتى تتقارب وجهة نظر المخرج مع وجهة نظر السيناريست.

والفكرة هى البذرة الأولى فى الفيلم، بحيث يمكن إذا تمت تنميتها بالقدر الكافى أن تخلق فيلمًا. وتُعرف تنمية الفكرة الأولى وتسجيلها على الورق (بتحضير المعالجة)، وهى الخطوة التنفيذية الأولى للفيلم، «وتبدو كسجل قصير بسيط فى كتابته للموضوع المقترح، وتنحصر قيمتها فى تسلسلها، فكل حادث يؤدى منطقيًّا وبسهولة إلى الحادث الذى يليه. ويجب المحافظة على جذب الاهتمام خلال السرد، وذلك عن طريق التصميم المتقن لواقع الأحداث الهامة، بحيث يصبح الحادث التالى أكثر أهمية من السابق»[2].

وتعتبر المعالجة باختصار هى نظرة عامة للفيلم بدون تفاصيل فنية كثيرة، وبدون تفاصيل للمناظر التى ستصور، وتعتبر الهيكل الأساسى أو العامود الفقرى بالنسبة للسيناريو.

---

(١) كتاب (صناعة الأفلام من السيناريو إلى الشاشة) ص٣٦ - ٣٧.

(٢) المرجع السابق ص٣٤.

وهذه المرحلة الوسيطة بين القصة الأصلية وبين سيناريو التصوير لضرورية جدًّا، فهى مختصرة عن سيناريو التصوير، وخالية من العوامل التكنيكية، وتعطى السيناريست الفرصة لإضافة الكثير من اللمسات البارعة، والأفكار البراقة بدون كتابتها بالتفصيل. وتعتبر المعالجة بمثابة أرضية اختبار جيدة للأفكار الجديدة، وطالما كانت المعالجة كاملة وجيدة، فسوف يكون السيناريو سهلاً وجيدًا فى الوقت نفسه.

وتتطور الفكرة أو الخطة فى المعالجة بوصف أحداثها فى لغة سهلة خالية من الإصطلاحات، وعندما ينتهى الكاتب من مراجعتها بحيث تروى قصة تبدأ بتشويق، وتستطرد منطقيًّا بحيث يزداد الاهتمام الدرامى باستمرار، وتصل إلى المنتصف المدروس بعناية. ومن هنا تأخذ فى الصعود تجاه الذروة التى تعلو كل ما سبقها. عند ذلك يبدأ السيناريست فى تحضير السيناريو، وهو كما قلت من قبل يعتبر الخطوة الثالثة التى يخطوها السيناريست بفيلمه قبل التصوير.

والسيناريو Script هو تحسين للفكرة الأصلية التى مرت بمرحلة المعالجة، وستصبح الآن سجلاً لعدة مناظر سينمائية. مدونة بنفس ترتيب حدوث الوقائع، بجعل كل منها رقمه وموضحًا به مكان حدوثه[١].

---

(١) المرجع السابق نفسه ص٣٥.

وهذه المرحلة، وهى مرحلة السيناريو تعتبر اختزالاً لسيناريو التصوير، الذى هو قاعدة واضحة مفصلة لكل ما يراد تنفيذه فى أثناء التصوير، وفيه يتم تحديد مكان وضع الكاميرا فى كل لقطة، وماذا ستفعل الكاميرا إذا تحركت، كما يتضمن السيناريو كل كلمة فى الحوار، وكل صوت مطلوب سماعه لدى المتفرج.

وعلى السيناريست أن يكتب بمنتهى الوضوح ما يفكر فيه بالنسبة للمشهد لقطة لقطة، وتحديد القطع بين كل لقطة وأخرى تفصيليًّا. وكلما زادت التفاصيل الفنية فى سيناريو التصوير كان له تأثير أفضل على الفيلم.

ويعتمد السيناريو اعتمادًا كليًّا على الحركة، حيث إنها المادة الأساسية لسيناريو الفيلم، والكاميرا تلتقط الحركة بما يسمى باللقطة السينمائية. «واللقطة السينمائية هى شريط من الباغة (السيلولويد) صور بدورة واحدة متصلة للكاميرا»[1]. وفى كل مرة تتوقف الكاميرا فيها عن التصوير يكون ذلك علامة انتهاء لقطة سينمائية. وكذلك عندما تنتقل الكاميرا من مكان صورت به إلى مكان آخر لتصور به، وتبدأ فى التصوير فى هذا المكان الجديد، فإن ذلك علامة ابتداء لقطة جديدة. وسيناريو الفيلم يتكون من العديد من المشاهد، والمشهد يتكون من العديد من اللقطات، مثلما تتكون

---

(١) كتاب (كيف تكتب السيناريو) ص ٢٩.

القصة من العديد من الفقرات، وكل فقرة من العديد من الجمل. إذن اللقطة السينمائية بمثابة جملة السينمائى. ومجموعة اللقطات المكونة للمشهد الواحد إذا لصقت ببعضها يتكون لدينا جزء مفهوم من قصة الفيلم.

وكما أن القصة تتكون من فصول. والفصول تتكون من فقرات، فإن الفيلم يتكون من بكرات، وتسمى فصولاً أيضًا، والفصول تتكون من مشاهد.

إذن فأى فيلم يتكون من عدد من البكرات، كل بكرة تتكون من عدد من المشاهد، وكل مشهد يتكون من عدد من اللقطات. تمامًا مثل القصة التى تتكون من عدد من الفصول، وكل فصل يتكون من عدد من الفقرات، وكل فقرة تتكون من عدد من الجمل.

مرة أخرى نعود إلى السيناريو أو إلى المرحلة الثالثة بالنسبة لمهمة السيناريست. وهى أنه على كاتب السيناريو أن يراعى التوقيت. ففى اللحظات التى يكون الجمهور فيها على وشك أن يمل من نوع معين من الحركة، أو من مجموعة من الشخصيات، أو من منظر خلفى معين، أو من أى شىء آخر يقوم السيناريست بتقديم شىء جديد. ولكن يجب مراعاة أن «هذا التقديم يتطلب توقيتًا دقيقًا ليسمح بتطور الشخصيات والمواقف حتى تصل إلى الحد الأقصى للدراما»[1].

---

(1) المرجع السابق نفسه ص ٤٧.

البناء:

بناء القصة فى الفيلم لا يخرج بصفة عامة عن بناء القصة بالمفهوم التقليدى المعروف الذى تعارضنا له بالتفصيل فى الفصل الخاص بالمسرح، من أن العمل يتضمن البداية، والوسط أو التأزم، ثم النهاية أو الانفراج.

وفى البداية، كيف يبدأ السيناريست فيلمه؟

هناك الطريقة الأولى للبداية الدرامية المفاجئة. وميزة هذه البداية أن السيناريست يستحوذ على انتباه المتفرج منذ اللحظة الأولى، ولكن لهذه الطريقة عيبين:

الأول: هناك دائمًا احتمال أن يكون المتفرج لم يستقر بعد فى كرسيه، أو لم يستعد نفسيًّا لتلقى الهجوم، أو أن يكون بعض المتفرجين لا يزالون فى طريقهم إلى المقاعد.

الثانى: أن البداية المفاجئة لا تعفى السيناريست من ضرورة عمل التمهيد أو التقديم، سواء للموضوع، أو الشخصيات الرئيسية، أو المواقف، وأمام هذه المهمة يجب أن يزيد جيدًا تأثير وحدة هذه البداية المفاجئة قبل أن يقبل عليها ويستخدمها.

أما الطريقة الثانية لبداية الفيلم، فهى الطريقة المعتادة التقليدية

فى الكشف والتمهيد للموضوع والشخصيات والأحداث والمواقف، مثل المسرح تمامًا، وهذه الطريقة فى رأيى أشد تأثيرًا من الطريقة السابقة.

وهناك طريقة أخرى، وهى عملية توليف بين الطريقتين السابقتين. فيستخدم كاتب السيناريو الطريقة الأولى للحظات، حتى يستطيع أن يجذب انتباه المتفرج، ثم يتم الاستمرار بعد ذلك بالطريقة الثانية، وهى الكشف عن الموضوع، والشخصيات، والمواقف.

ولكن، أى هذه الطرق أفضل؟

بالطبع لا يمكن القول بأن الطريقة الأولى أفضل من الثانية والثالثة، أوالعكس مثلا. فالحكم على ذلك يرجع إلى السيناريست نفسه، وإلى طبيعة الموضوع الذى يعالجه، وإلى المعالجة العامة ، وإلى ذوقه كفنان.

ويجب أن نعلم أن السيناريست غير ملزم بأن يقيد نفسه بذلك القالب التقليدى لتقسيم الفيلم إلى بداية ووسط ونهاية، إلا أنه يجب أن يضع هذا التقسيم فى رأسه فى أثناء المعالجة.

وبعد البداية، يبدأ الجزء الثانى فى قصة الفيلم، وهو فى العادة أسهل من الجزء الأول، فيبدأ السيناريست الاهتمام بالشخصيات .

وبالمواقف التى وضعهم فيها. ولكل سيناريو شخصية أساسية أو رئيسية تقريبًا، بالإضافة إلى وجود بعض الشخصيات الأخرى التى تقف مع الشخصية الرئيسية أو ضدها.

ويجب أن يأخذ السيناريست بعقدة قصته وأطرافها، ويتابعها من خلال الأحداث التى تدور حول الشخصية الرئيسية، فى محاولة للوصول إلى الحل الأخير عن طريق الشخصيات المرسومة جيدًا، وهم يساعدون أو يعرقلون، فى صراع عنيف مع أو ضد الشخصية الرئيسية بتشويق وإحكام.

وهكذا يكون الصراع بين الشخصيات المختلفة ، هذا الصراع الذى هو روح القصة الدرامية ويستمر هذا الصراع حتى الذروة فى نهاية الفيلم، بغض النظر عما إذا كانت النهاية سعيدة أو غير سعيدة، تبعًا للشكل الذى يكتبه السيناريست.

وفى أغلب السيناريوهات، كما فى أغلب الأعمال الدرامية الأخرى، نجد الشخصية القوية الهامة التى يتحمل صاحبها المسئولية الكبرى فى القيام بالتمثيل وتحريك الأحداث، وهذا الشخص هو ما تعارفنا جميعًا على تسميته «بالبطل أو البطلة» وهذه الشخصية لابد أن تتميز بشىء غريب يجعل منها بطلاً له أهداف وأغراض يعمل على تحقيقها، ومبدأ يتولى الدفاع عنه، وفى سبيله يمر بما يمر من أحداث ، ويتعرض لما يتعرض له من مآزق.

وكاتب السيناريو يتوخى دائمًا أن يربط بين شخصياته باستمرار، الأمر الذى يتطلب منه خلق الحوادث التى تؤدى إلى هذا الربط المطلوب، ويجب عليه أن يضع فى اعتباره أن أى حادث فى السيناريو إذا لم يكن يخدم الفكرة الأساسية ويوضحها، ويهيئ أذهان المتفرجين للحادث الذى يليه، جاء حشوًا بالسيناريو يمكن حذفه. وإذا ما وجدنا أن الفيلم محشو بالحوادث التى لا معنى لها، ندرك أن كاتب السيناريو ضعيف، غير متمكن من فن كتابة السيناريو[1] ولذلك يجب أن تكون كل جملة، وكل حركة، وكل حادث، يخدمون الفكرة الأساسية، ويوضحون المعنى المراد توصيله، ويأخذون بخط سير العقدة إلى الذروة. أى أن أى شىء فى السيناريو لابد له من وجود المبرر الدرامى فى علاقة الشخصيات ببعضها، أو بدفع خط سير الحوادث إلى الأمام تجاه القمة.

وباهتمام السيناريست بالشخصيات، وبالمواقف التى وضعهم فيها، يبدأ الفيلم فى دخول مرحلة التوقيت، والتى تحدثت عنها من قبل، وعليه ألا يترك الفيلم يهرب أو يجرى منه فى هذه اللحظة، فعليه أن يراقب الإيقاع بدقة، ويتقدم به تدريجيًا، ويستمر بالسرعة المناسبة وفى الزمن المناسب. ويجب أن يضع ذلك أمامه من المرحلة الثانية، وهى مرحلة المعالجة. أما عند كتابة سيناريو التصوير، فهو

---

(١) كتاب (كيف يصنع الفيلم) الموسوعة السينمائية جـ ٢، ص ٢٢.

يستطيع أن يلائم الإيقاع بالسرعة المطلوبة بالضبط. علماً بأن عملية المونتاج هى التى تتحكم فى النهاية فى الإيقاع الخارجى للفيلم.

وبعد ذلك تأت نهاية الفيلم، ويجب أن تكون بالقوة نفسها التى بدأ بها. والنهاية شىء صعب فى أغلب الأحيان، ففى أحيان كثيرة يرغب السيناريست أن ينهى الفيلم بمفاجأة، ولكن هناك دائماً خطر ألا تكون النتيجة مفاجأة بالنسبة للمتفرج. وفى أحيان أخرى تكون النهاية متوقعة، أى أن المتفرج يكون مدركاً للنهاية من خط سير الأحداث وتطورها. فمن الطبيعى أن يدرك أن القاتل سيتم القبض عليه فى النهاية لمعاقبته. هنا على كاتب السيناريو أن يتجنب مشكلة التأكيد على حقيقة القاتل، وأنه سوف يتم القبض عليه لكى يعاقب، ولكن عليه أن يركز على كيفية حدوث هذا.

ويجب أن تكون النهاية منطقية، أى نابعة من حتمية تسلسل الأحداث فى الفيلم، ونابعة من حتمية الموضوع، لأن المنطق يجعل من نهاية الفيلم شيئاً حتمياً، وعلى كاتب السيناريو أن يبتعد بقدر الإمكان عن استعمال العناصر الخارجية فى إنهاء أحداث فيلمه. ففى أحيان كثيرة يجد السيناريست نفسه قد وصل إلى ذروة الأحداث، ولا يجد وسيلة ينهى بها تلك الأحداث، فيلجأ إلى عنصر من خارج العمل الدرامى ليربح نفسه، وليخرج نفسه من المأزق الذى وقع فيه. والأمثلة على ذلك كثيرة ومتعددة. ففى أفلام مصرية كثيرة، بعد

أن يكون السيناريست قد عالج موضوعه معالجة جيدة، يجد نفسه حائرًا، كيف سينهى تلك الأحداث المتشابكة؟ إنه يستخدم سيارة مثلا، وهى عنصر خارجى لتصدم البطل أو البطلة، وتضع حدًّا للأحداث ونهاية لها. وبذلك يكون السيناريست قد وفر على نفسه مشقة التفكير فى نهاية منطقية نابعة من تسلسل الأحداث وتصاعدها.

وعندما ينتهى كاتب السيناريو من المرحلة الثالثة، أى عندما ينتهى من إعداد البسيناريو الخاص بالفكرة التى يقوم بمعالجتها، عليه بعد ذلك أن يبدأ فى كتابة سيناريو التصوير. وهو بمثابة المرحلة الأخيرة للسيناريست، بحيث تكون المرحلة التالية لذلك هى تنفيذ هذا السيناريو، وغالبًا -كما قلت- يشارك المخرج السبيناريست فى هذه المرحلة.

وسيناريو التصوير يحتوى على تحركات الكاميرا، ووضعها فى أثناء التصوير، والعلامات المميزة فى السيناريو، ثم تتابع اللقطات بأرقامها وأحجامها، ومقاس العدسة ونوعها، وفى بعض الأحيان بالنسبة للسيناريوهات العالمية يتم كتابة الزمن الذى تستغرقه كل لقطة. كل ذلك بالتفصيل.

وعندما يستعمل السيناريست حركة الكاميرا، لابد أن يذكر الأنواع المختلفة منها، واستعمالها فى هذه اللقطة أو تلك. فمن حركة

استعراضية سواء يمينًا أو شمالاً، إلى لقطة ما، أو حركة عمودية (بان) (أوتلت) سواء لأعلى أو لأسفل إلى لقطة أخرى، أو حركة أمامية أو خلفية، وهى ما تسمى بالتتبع للأمام أو للخلف.. وغير ذلك*.

وبالطبع عندما يستعمل السيناريست هذه التحركات فلابد أن يكون مدركًا لها، وأن يكون على دراية تامة بماهية كل نوع منها، وكيف ولماذا تستعمل، وضروريتها بالنسبة للعمل، وتأثيرها الدرامى، واختلاف تأثير كل حركة عن الأخرى.

وبعد تحركات الكاميرا، يذكر السيناريست الأنواع المختلفة للقطات** وهى ما تنتج عن المسافات المختلفة بين الكاميرا وموضوع التصوير، أو اختلاف حجم العدسة، أو اختلاف وضع الكاميرا. وتبدأ هذه اللقطات من اللقطة الكبيرة جدًّا إلى اللقطة البعيدة أو الطويلة جدًّا، والأولى يمكن أن تحتوى على منظر لمقبض باب وهو يتحرك من الخارج مثلا، أو لعين شخص معين، أو لأذن شخص ما، أو لجزء من جسم هذا الشخص أو غيره، كالوجه من أعلى الرأس إلى أسفل الذقن. أما اللقطة الثانية أو الأخيرة فتستعمل لتغطية مساحة كبيرة من الحركة على الشاشة، مثل مشاهد

---

* فى الجزء الثانى بإذن الله.

** فى الجزء الثانى بإذن الله.

المعارك الحربية، أو المطاردات وغيرها. وبين اللقطتين توجد أحجام مختلفة من اللقطات.

وبالرغم من أن هذه اللقطات وأنواعها تعتبر ألف باء التصوير السينمائى، إلا أن كثيرًا من الأفلام الممتازة لا يتحتم استعمال جميع هذه اللقطات فيها كما هى بالتحديد. بل يمكن التغيير فيها.

وبعد اللقطات تأت العلامات المميزة فى السيناريو، ويطلق عليها اسم التقطيع. وتشتمل أساسًا على: الظهور التدريجى، الاختفاء التدريجى، المزج، والمسح... إلخ* وهى بمثابة علامات الترقيم فى العمل الأدبى من فصلة، فصلة منقوطة، نقطة، شرطة، استفهام، وتعجب... إلخ. إلا أن الأستاذ صلاح أبو سيف، المخرج المصرى الكبير، يضع اختلافًا بين السيناريو وعملية التقطيع، فهو يسند مهمة التقطيع إلى المخرج - لأنه هو الذى يقوم بكتابة سيناريوهات أفلامه بنفسه، فيقول: «إن السيناريو سرد للأحداث فى شكل صورة وحوار، أى الحركة والحوار»[1] وهذا لا أختلف معه فيه. ولكنه أصر أن يقول إن المرحلة الرابعة من إعداد السيناريو وهى كتابة سيناريو التصوير ليست من مهمة السيناريست، بل هى مهمة المخرج، وذلك

---

* فى الجزء الثانى بإذن الله.

(١) صلاح أبو سيف (السينما فن) الناشر: دار المعارف العدد ٢١ من سلسلة كتابك القاهرة ١٩٧٧ ص ٢٥.

القاهرة

حينما يقول: «إن المهمة الرئيسية للمخرج تتمثل فى تحديد حجم اللقطة، وحركة الكاميرا، وحركة الممثل، واختيار الزاوية وشكل التتابع، وأسلوب الانتقال من لقطة لأخرى، وكذلك من مشهد لآخر[1]».

قد يكون هذا التعريف مفيدًا فى حالة ما إذا كان المخرج هو كاتب السيناريو، ولكن إذا كان المخرج غير كاتب السيناريو، فمن الطبيعى أن يقدم السيناريست تصوره للفيلم على الورق، أن يحدد حجم اللقطة، حركة الكاميرا، حركة الممثل، اختيار الزاوية إن أمكن، شكل التتابع وأسلوب الانتقال من لقطة إلى أخرى، أو من مشهد إلى آخر. ومن الطبيعى أن يتعاون معه المخرج فى ذلك، وإلا فأين السيناريست.

وقد يكون صلاح أبو سيف محقًّا فى قوله، لأنه لم يجد أحدًا من كتاب السيناريو فى مصر يكتب له السيناريو الكامل، لأن أغلب كاتبى السيناريو فى مصر يلجئون إلى الطريق الأسهل فى الكتابة، ويغضون النظر عن كتابة نسخة التصوير لعدم تمكنهم من كتابتها، ويتركون ذلك للمخرج بحجة أن ذلك من اختصاصه. ونتيجة لهذا الاختلاف فى الرأى فإن كثيرًا من الأفلام يجدها السيناريست بعد تصويرها مختلفة تمامًا عما كتبه، أو مختلفة تمامًا عن وجهة نظره، لأنه لم

---

(١) المرجع السابق ص ٢٥.

يكتب سيناريو التصوير بنفسه، ولم يشارك المخرج فى كتابته، فقد كتبه المخرج وحده من خلال رؤيته هو فقط.

نعود إلى العلامات المميزة فى السيناريو، وأن السيناريست يجب أن يكون ملمًا بتأثير كل علامة أو وسيلة عن الأخرى، وظروف وإمكانية استخدامها، تمامًا ككاتب القصة الذى لا يستطيع أن يضع علامة الاستفهام بدلاً من الفصلة، أو أن يضع علامة التعجب بدلا من النقطة. فلكل علامة معنى معين، وغرض معين، ووظيفة معينة.

وبعد الانتهاء من هذه العناصر التكنيكية الضرورية، يصل السيناريست إلى مرحلة التتابع فى السيناريو، وهى تلك المرحلة التى تجعل الحركة تتدفق بنعومة ويسر. ويجب أن يعمل السيناريست على هذا التتابع ابتداءً من إعداده للمعالجة. ومعنى النعومة واليسر هنا ألا يكون الانتقال من مشهدَ إلى آخر بالقفز، ولكن بالانسياب، حتى يتم الانتقال من نهاية المشهد إلى بداية المشهد الذى يليه برقة، حتى لا يكون مفاجئًا عنيفًا على المتفرج. وأن يكون هناك ترابط عضوى بين كل مشهد والذى يليه. أى أن كل مشهد يؤدى للمشهد التالى بحتمية درامية، تمامًا مثل المسرح والإذاعة والتليفزيون حتى لا يكون هناك انتقال مفاجئ ليست له ضرورة درامية، أو مبررات تؤدى إلى ذلك.

إلا أننا نجد فى بعض أفلام المذهب الطليعى ما يخالف كل تلك الأسس، فكثيرًا ما نجد نقلات مفاجئة مختلفة، لا تتبع التسلسل

المنطقى، ولا حتمية بناء المشاهد. ولهم فى ذلك السبيل آراء كثيرة، لسنا بصدد الحديث عنها!

وتبقى بعد ذلك مهمة ترقيم اللقطات. أى وضع رقم مسلسل أمام كل لقطة، حتى يسهل ذلك من عملية تصوير اللقطات. وكذلك يسهل من عمليتى الدوبلاج والمونتاج.

٣ - الحبكة فى الإذاعة

التمثيلية الإذاعية والموضوع:

هل يمكن أن يكتب المؤلف الإذاعى تمثيلية ناجحة دون أن يكون مدركًا للموضوع الذى يكتب فيه؟ بالطبع لا، وإذا تم ذلك فالنتيجة هى ضلال المستمع وحيرته التامة. ولذلك يجب أن يختار المؤلف الموضوع الذى سيكتب فيه أولا. لأن أى عمل أدبى لا بد أن يشتمل أولاً على موضوع، حيث إن الشخصيات والأحداث تسير وفقًا لما يتضمنه الموضوع أساسًا.

هذا، وقد ظهرت اتجاهات حديثة فى الأدب، منها ما يلغى أدوار البطولة، وتتقاسم الشخصيات أعباء القصة. بل منها ما ترتكز الأضواء فيه على شخصيات ثانوية أو شخصيات ليست لها أهمية. ومنها ما يلغى وجود العقدة. أشكال من الأدب وأشكال، ولكن الذى

أحب أن أشير إليه هنا أن التمثيلية الإذاعية تعتمد أول ما تعتمد على أذن المستمع وخياله، ولذا يجب ألا تخلو من العقدة. وأدوار البطولة، وما إلى ذلك.

وفكرة التمثيلية الإذاعية يجب ألا يكسوها الغموض، فالوضوح سمة من سمات نجاح أى عمل فنى أو أدبى، ووضوح الفكرة للكاتب أمر ضرورى لكى يستطيع أن يكتب تمثيلية واضحة المعالم متماسكة البناء، يؤدى كل حدث فيها إلى الحدث الآخر بوضوح. ووضوح الفكرة فى ذهن الكاتب يمكنه من صوغ فكرته فى صورة واضحة للمستمع حتى يضمن متابعته للاستماع إلى التمثيلية، لأن أى غموض فى الموضوع أو فى الصياغة قادر على أن يصرف المستمع عن متابعة التمثيلية «فإن كان البصر يستطيع فى لحظة واحدة أن يلمح منظرًا معقدًا متعدد العناصر.. فالأذن ليست كالبصر الذى يعتمد على تعقيد المرئيات، بل هى تسمع شيئًا مناسبًا كالتيار المناسب لا غموض فيه ولا تعقيد[١]».

وموضوع التمثيلية غير القصة ذات الأحداث، فالأولى عبارة عن الفكرة، أما القصة فهى المعالجة التى قام بها المؤلف لهذه الفكرة. والمؤلف الإذاعى يجب أن يبتعد عن الأفكار الفلسفية العميقة

---

(١) كتاب (التمثيلية الإذاعية بين ماضيها وحاضرها) ص ٢١٢.

المعقدة، ولكن عليه أن يقترب إلى ما يعاصره من أحداث، وما يحيط بمن حوله من ظروف اجتماعية وسياسية وثقافية، ولكن فى بساطة ووضوح بعيدًا عن التعقيدات.

ومصدر الفكرة فى التمثيلية الإذاعية لا يختلف عن مصدر الأفكار للكتابة للمسرح أو السينما أو التليفزيون، إلا أن هناك بعض الأفكار التى لا يستطيع المؤلف الإذاعى أن يستخدمها، كالأفكار التى تحتاج إلى نقاش طويل. لأن المستمع يميل إلى البساطة والوضوح، وعلى التمثيلية أن ترضى ذوقه، وتعالج الجانب الهين البسيط من أمور الحياة القريبة منه كمستمع. أما المناقشات الطويلة فمكانها صالات الاجتماعات وليس الأعمال الدرامية.

كما يجب على المؤلف الإذاعى أن يدرك أن جهاز الراديو موجود فى كل منزل، ولا رقابة على الاستماع إليه، لذلك يجب أن يراعى أن مستمعيه من الأطفال والشباب والرجال والشيوخ.. إلخ، فيجب أن يدرك ذلك جيدا، فمثلاً هناك أفلام سينمائية للكبار فقط، ويتم منع دون السن المناسب من دخول هذه الأفلام، أما الإذاعة فلا يمكنها أن تمنع صغار السن مثلاً من الاستماع إليها، ولذلك يجب أن يراعى المؤلف ذلك ويبتعد عن كتابة أى شىء يريد أن يمنع أحدًا من الاستماع إليه، لأنه ليس ثمة وسيلة لمنع المستمع من الاستماع.

وقد تتشابه الأفكار من تمثيلية إلى أخرى، وقد يطلق البعض على

هذه الحالة كلمة «سرقة»، وفى الواقع هذه الكلمة غير سليمة، لأنها تحمل معنى الحكم المطلق، فلا عيب ولا ضرر من أن يكون هناك تشابه فى الفكرة مع اختلاف الصياغة والمعالجة، حيث أن الأفكار الإنسانية متشابهة. أما إذا تشابهت الفكرة مع المعالجة فهذا هو العيب، بل هذه هى السرقة.

وإذا كانت المسرحية تقيد المؤلف ببعض القيود، حيث إنه من غير الممكن عرض كل شىء على خشبة المسرح كما قالت مارجورى بولتن: «نجد أنه ليس كل شىء من الأشياء التى تعد مادة صالحة للكتابة الأدبية يمكن أن يكون شيئًا مستطاعًا بالقياس إلى المسرحية. وذلك لأن من غير الممكن عرض كل شىء على خشبة المسرح»[1]. فإن الدراما الإذاعية تعطى للكاتب حرية أكثر من أية وسيلة درامية أخرى كالمسرح والسينما والتليفزيون، لسهولة الانتقال، وتعدد المسامع، وعدم وجود ديكورات... إلخ.

وكلما استطاع الكاتب أن يحيا فى صميم القضايا الاجتماعية والمشاكل القومية تيسر عليه أن يأتى بأفكار نماذج حقيقية من الحياة، وأن يعبر عنها التعبير الملائم للطبيعة البشرية وسلوكها. وليس معنى هذا أن يأخذ الكاتب الأحداث التى يراها فى الحياة أو يسمعها أو يقرأها ويكتب تمثيليته الإذاعية، ولكن عليه أن يراعى أن يكون

---

(١) كتاب (تشريح المسرحية) ص ١٢، ١٣.

مضمون التمثيلية خاضعًا للشكل الذى تمليه عليه طبيعة الوسيلة الإذاعية نفسها، ومعنى ذلك أن يكون الموضوع الذى يعالجه الكاتب يحتوى على عنصر «الإفضاء الصوتى» أى أن يتم ترجمة الموضوع كله إلى أصوات، ليعطينا فى النهاية الشكل الإذاعى الكامل، بأن تدور الأحداث كلها فى جو صوتى، كذلك والمناظر التى تعتمد على الحركة والشكل بغض النظر عنها.

ولكل وسيلة نظام خاص بها، أو كما هو معروف لائحة أخلاقية خاصة بها، فعلى الكاتب الإذاعى أن يدرك اللائحة الأخلاقية للإذاعة، ويحاول ألّا يخرج بموضوعه عما ترتضيه هذه اللائحة من قيم دينية وقومية وفنية وعلمية واجتماعية وأخلاقية وسياسية.

ويجب أن يدرك الكاتب أن موضوع التمثيلية لا يظهر وحده هكذا كجزء مستقل عن باقى الأجزاء الأخرى. ولكنه ينبعث من خلال صياغة درامية، لها شخصياتها وأحداثها ومقوماتها الفنية من إخراج وتمثيل، تمد هذا الموضوع بالحياة والحركة.

المقدمة والتمهيد فى التمثيلية الإذاعية:

كما علمنا مما تقدم أن الأعمال الدرامية تتقيد بتقاليد واصطلاحات جرى عليها العرف، منها مثلاً أن العمل الدرامى لا بد أن يكون له بداية ووسط ونهاية. فهل التمثيلية الإذاعية هى الأخرى كذلك؟

نعم، إن التمثيلية الإذاعية تتقيد بكثير مما تتقيد به الأعمال الدرامية الأخرى. كما عرفنا إن المسرح يحاول قبل بدء العرض أن يجذب انتباه المشاهدين، باستخدام الإضاءة والموسيقى ودقات المسرح التقليدية، والسينما فى بداية الفيلم تستخدم المناظر والأضواء والألوان والأصوات لجذب انتباه المشاهد، وكذلك التليفزيون، فإن الإذاعة تستخدم ثلاثة عوامل هى: الحوار، والموسيقى، والمؤثرات الصوتية، وقد ذكرت الحوار فى البداية لكونه الأصل فى أى عمل تمثيلى، ويجب أن يكون الكاتب قادرًا على استخدام تلك العوامل الثلاثة السابقة استخدامًا جيدًّا يمكنه فى النهاية من كتابة عمل جيد يحوذ إعجاب المستمعين، لأن التمثيلية الإذاعية إن لم تستطع جذب انتباه المستمع منذ بدايتها، وتجعله ليس مجرد مستمع لها فقط بل منصت لأحداثها، فلن يستمع إليها، ولن ينتبه لها، بل وقد يغلق جهازه. وهذه هى أولى العقبات التى تواجه الكاتب الإذاعى، إذ لا بد أن يضاعف جهوده من أجل إرضاء المستمع، لأن مستمع الإذاعة يختلف عن المشاهد فى المسرح والسينما والتليفزيون، فمستمع الإذاعة لا يستطيع أن يستمر فى سماع مقدمة التمثيلية لمدة طويلة جدًّا. فهذا يجعله يشعر بالملل والقلق، ويصرفه إلى محطة إذاعية أخرى، أو يغلق الجهاز مثلاً، ولهذا على الكاتب الإذاعى أن يدخل فى الحدث من الكلمات الأولى للتمثيلية، لتكون بمثابة شراك للمستمع، تمسك به وتدفعه إلى الاستمرار فى الاستماع إليها، ليكون

راضيًا منذ اللحظات الأولى. فكيف يبدأ الكاتب تمثيليته؟

إن المؤلف له مطلق الحرية فى استخدام الوسائل المكونة للتمثيلية، الحوار، والمؤثرات الصوتية، والموسيقى، طالما أن طريقة استخدامه لأى منها تؤدى إلى المطلوب. وقد يبدأ تمثيليته بالحوار فقط، أو بالحوار والموسيقى، أو بالحوار والمؤثرات الصوتية أو بالثلاثة. ولكن المهم أن يعمل على إثارة المستمعين خلال نصف الدقيقة الأولى حتى يستمعوا إليه طوال مدة التمثيلية.

وفيما يلى سأحاول أن أتعرض للعناصر الثلاثة فى خمس حالات:

أولاً: زوج وزوجة يتشاجران، وتبدأ التمثيلية بالحوار؛

الزوج : وآخرة الخناق دا كل يوم إيه؟

الزوجة : لازم تطلقنى.

الزوج : مش هاطلقك.. وها أسيبك كدا زى البيت الوقف وها اتجوز عليكى كمان.

ثانيًا: تبدأ هذه التمثيلية بشاب وشابة يتحدثان حول موضوع زواجهما:

الشابة : وآخرة حبنا يا محمود إيه؟

الشاب : ناهد.. أنتى بتقولى إيه! طبعًا هانتجوز.

الشابة : بس أهلى مش موافقين.

الشاب : بعدين هايوافقوا غصب عنهم لما يلاقونا أسعد زوجين فى العالم.

(نبدأ فى سماع موسيقى «زفة العروسة» كخلفية للحوار)

الشابة : يا عنى ها ألبس الفستان الأبيض والطرحة.. ويزغرطولى ويزفونى من أول الشارع لغاية شقتى.. أمتى ييجى اليوم دا.. إمتى؟

الشاب : قريب يا حبيبتى.. قريب.

(ثم نسمع موسيقى «زفة العروسة» فقط).

ثالثًا: تبدأ هذه التمثيلية بصوت صفارة القطار وهو يتقرب من المحطة، ثم يبدأ صوت عجل القطار يقترب، هناك رجلان على المحطة يتحدثان وصوت القطار خلفية لهما:

رجل١ : يا ترى جاى فى القَطر دا ولا لأ؟

رجل٢ : دا لو ما جاش بيته ها يتخرب.

ثم نسمع صوت عجل القطار وهو يحتك بالقضيب، ثم صوت وقوف القطار، ثم نسمع أصوات أقدام الركاب، مع أصوات الباعة الجائلين والحمالين كلها مختلطة مع بعضها.

رابعًا: تبدأ التمثيلية فى كازينو ليلى، مقطوعة موسيقية ترقص عليها الراقصة، تستمر الرقصة حوالى نصف دقيقة، ثم نسمع اثنين يتهامسان وفى خلفية همسهما الموسيقىَ مستمرة.

رجل١ : أحلى مرة ترقص فيها الليلادى.

رجل٢ : عشان آخر ليلة فى حياتها هاترقص فيها.

ثم نسمع صوت أعيرة نارية، يحدث هرج ومرج وتعلو الصرخات من الحاضرين، صوت صرخة مكتومة من الراقصة، نسمع همهمات من الحاضرين خلاصتها أنهم قتلوا الراقصة، على أثر ذلك تتوقف الموسيقى.

خامسًا: تبدأ هذه التمثيلية فى أحد شوارع الجيزة بالقرب من جامعة القاهرة، صوت دقات ساعة الجامعة، صوت سيارة تسير بسرعة جنونية، صوت موتور السيارة يؤكد ازدياد السرعة، وفجأة نسمع صوت فرملة شديدة جدًّا، يصاحبها صوت صرخة لسيدة مع صوت ارتطام جسدها على الأرض. ثم نسمع صوت سارينة سيارة بوليس النجدة تقترب من المكان، ثم صوت فرملة عادية لسيارة بوليس النجدة، وصوت سارينة سيارة الإسعاف يقترب، يقترب جدًّا، صوت فرملة سيارة الإسعاف.

وبإلقاء نظرة سريعة على المقدمات الخمس السابقة نجد فى المثال الأول أن التمثيلية بدأت بشجار زوج مع زوجته، أى بالحوار فقط، ومن كلمات الحوار ندرك أن هذا الشجار مستمر كل يوم، وأن حياة الزوج أصبحت جحيم، والزوجة تطلب الطلاق، ولكنه يرفض ويهددها بأنه سيتزوج عليها ويتركها هكذا، والمستمع هنا سيحاول أن يستمع للجزء الباقى من التمثيلية لمجرد أن يعرف هل سيتزوج

عليها فعلا ويتركها مثل «المنزل الوقف» أم هذا تهديد فقط؟ وإذا تزوج عليها، ماذا سيكون دورها هى؟ وتساؤلات كثيرة ستدفع المستمع للاستماع لباقى التمثيلية للوقوف على أحداثها، وللوصول إلى إجابات الأسئلة التى آثارتها المقدمة فى ذهنه.

وفى المثال الثانى ثم استخدام الحوار مع الموسيقَى فى المقدمة. فعندما يسمع المستمع موسيقى «زفة العروسة» كخلفية لحوار الشابة، يدرك أن هذه الشابة لها آمال عريضة معلقة بالزواج، ثم بعد ذلك يسمع الموسيقى وحدها كنهاية للمسمع القصير بعد أن يقول لها الشاب: (قريب يا حبيبتى.. قريب) فهنا ستبدأ الأسئلة تثار فى ذهن المستمع أيضاً، هل هذه هى الزفة الحقيقية أم مجرد تخيل لإحدى الشخصيتين؟ وإذا كانت الزفة حقيقية، فما مصير هذا الزواج الذى يعارضه أهل الشابة؟ وهل ستتحقق السعادة التى ينشدانها كما يدل حوارهما على ذلك؟ أم أنهما يحلمان بسعادة لن تتحقق وستفشل تلك الزيجة؟... إلخ. وأيضًا من أجل أن يرضى المستمع ذاته، وللبحث عن إجابات لتلك الأسئلة وغيرها، سيحاول جاهداً أن يستمع لباقى الأحداث عساه أن يجد ضالته التى ينشدها.

وفى المثال الثالث تم استخدام الحوار والمؤثرات الصوتية، فنجد أن التمثيلية تبدأ بصوت صفارة قطار لتوحى للمستمع بأن هذا المكان محطة سكة حديد، وخصوصاً عندما يسمع الحديث الذى يدور بين الرجلين، ويدرك المستمع من الحديث أن الرجلين ينتظران قدوم

رجل ثالث فى هذا القطار، وإن لم يحضر هذا الرجل الثالث سيقع على بيته الخراب. ثم يسمع بعد ذلك صوت القطار وهو يتوقف فى المحطة مع أصوات الركاب والباعة الجائلين والحمالين. وهنا أيضًا ستثار عدة أسئلة فى ذهن المستمع، هل سيحضر الرجل فى هذا القطار أم لا؟ وما هو نوع الخراب الذى سيحل بمنزله إذا لم يحضر؟ وما علاقة هذا الرجل بالشخصيتين؟ وماذا ينتظران منه؟ وأسئلة أخرى كثيرة، وفضول المستمع سيجعله يحاول أن يعثر على إجابات لهذه الأسئلة باستماعه لباقى المسمع، وكذلك المسامع التالية إذا استطاع الكاتب أن يجذب انتباهه.

أما فى المثال الرابع فتم استخدام الحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية معاً من خلال المقطوعة الموسيقية الراقصة فى بداية المسمع، ثم ندرك من حوار الرجلين بأن الراقصة التى ترقص على المقطوعة الموسيقية ترقص اليوم ببراعة فائقة، لأن هذه هى آخر ليلة سترقص فيها فى حياتها، جملة معناها مصبوغ بصبغة الموت أو النهاية، وخصوصاً عندما يتوج هذا المعنى بصوت طلقات الرصاص التى على أثرها تسقط الراقصة قتيلة، ثم بعد ذلك نسمع صرخة مكتومة من الراقصة مع همهمات الحاضرين التى من خلالها ندرك أن الراقصة قد قتلت. وهنا أيضًا وبهذه البداية التى تم فيها استخدام الحوار الموسيقى والمؤثرات الصوتية معاً، ستجعل المستمع متشوقًا إلى معرفة لماذا قتلت هذه الراقصة؟ ومن القاتل؟

واستفسارات أخرى، ومن أجل ذلك سيحاول أن يقنع نفسه بالاستمرار فى الاستماع إلى باقى التمثيلية حتى يرضى فضوله، هذا الفضول أثارته المقدمة.

ولكن المثال الخامس مختلف عن الأمثلة الأربعة السابقة، حيث إنه ينقصه الحوار، وقد تم استخدام المؤثرات الصوتية فقط. فنحن نسمع صوت دقات ساعة الجامعة، ثم صوت سيارة تسير بسرعة شديدة، ثم صوت فرملة السيارة، يصاحبها صوت صرخة لسيدة مع صوت ارتطام جسدها على الأرض، ومن خلال المؤثرات الصوتية السابقة ندرك أن تلك السيارة قد صدمت هذه السيدة. ثم بعد ذلك نسمع صوت سارينة سيارة النجدة وهى تقترب من مكان الحادث، ثم صوت فرملة سيارة النجدة، وهنا المستمع سيدرك أن سيارة النجدة قد حضرت لمعاينة الحادث، ثم يسمع صوت سارينة سيارة الإسعاف تقترب، ثم صوت فرملة سيارة الإسعاف. وعلى الفور سيحاول المستمع أن يعرف هل السيدة ماتت أم لا ؟ ومن هى ؟ ومن هو سائق السيارة التى صدمتها ؟ هل يعرفها وكان يقصد صدمها ؟ أم أنه لا يعرفها والحادث غير مدبر ؟ وأسئلة أخرى كثيرة. ومن أجل أن يعرف المستمع إجابة هذه الأسئلة سيتابع الاستماع لباقى التمثيلية عسى أن يجد فيها غايته.

وهكذا نجد أن مقدمة التمثيلية الإذاعية لابد أنْ تفتح آفاقًا للتساؤل أمام المستمع، وتمده بالخيط الأول للوصول به إلى الموضوع.

وعلى هذا نجد أن مقدمة التمثيلية الإذاعية لها أثرها الكبير على التمثيلية كلها، فإن أثارت المستمع وشجعته على الاستماع إليها أقبل عليها، وإن لم يجد فيها غايته أعرض عن السماع. ولذلك يجب أن يحشد الكاتب الإذاعى إمكاناته فى المقدمة من أجل أن يثير انتباه المستمع، ومتى انتبه المستمع وأنصت تحقق الهدف من التمثيلية بوصول الموضوع أو الفكرة أو الرأى الذى تحمله إلى المستمع.

التمهيد:

والتمهيد، أو العرض، أو كما يعرف باسم (مرحلة زرع المعلومات) يجىء بعد المقدمة. وفيه يقوم الكاتب بتعريف المستمع بمكان وزمان التمثيلية، ليعرف أين تدور الأحداث على وجه التحديد، ومتى حدث ذلك. وكذلك التعريف بالشخصيات التى ستعاصر الأحداث، والظروف المحيطة بهذه الشخصيات. كل ذلك يجب أن يتم فى خلال مدة وجيزة حتى لا يصاب المستمع بالملل، فنحن إذا عدنا إلى مسرح نجيب الريحانى وعلى الكسار، سنجد أن مرحلة العرض هذه فى أحيان كثيرة تستغرق الفصل الأول بأكمله، الخادم مثلاً يتكلم مع السائق الخاص بالباشا، ومن خلال حديثهما يدرك المشاهد من هما، وعند من يعملان، وما هى الظروف المحيطة بمن يعملان عنده، وأشياء أخرى كثيرة. ثم بعد ذلك يشاهد المتفرج الباشا، فيدرك أن هذا الباشا هو الذى كان الحديث يدور حوله قبل

ظهوره على المسرح. وهكذا مع باقى الشخصيات.

ولكن أن تطول مرحلة العرض أو زرع المعلومات لهذه الدرجة فى الإذاعة ستجعل المستمع ينصرف عن الاستماع للعمل الذى يذاع. ولذلك يجب ألا تطول هذه المرحلة بشكل يدعو إلى ملل المستمع وانصرافه عن العمل[1].

وفى المسلسل الإذاعى الذى يتكون من أكثر من حلقة، سواء خماسية، أو سباعية، أو مسلسلاً يومياً لنصف شهر، أو لشهر كامل، أو أكثر. يجب أن تنتهى مرحلة العرض فى الحلقة الأولى، حيث من الأفضل أن تنتهى الحلقة الأولى والمستمع يتساءل: ماذا سيتم بعد ذلك؟ بدلاً من أن تنتهى الحلقة الأولى فى عملية العرض فقط دون إثارة المستمع.

ومرحلة العرض هذه تختلف طرقها من مؤلف لآخر، ومن موضوع لآخر، فكل مؤلف له طريقته الخاصة فى عرض المعلومات عن الشخصيات والزمان والمكان. وكذلك طبيعة الموضوع نفسه تفرض طرقًا خاصة لهذا العرض، والمؤلف الجيد الذى يستطيع أن يهضم موضوعه جيداً، ويقدم له، ويعرض المعلومات الخاصة بالشخصيات والزمان والمكان بطريقة غير مباشرة، أى لابد

---

(١) كتاب (التمثيلية الإذاعية) ص٦٣، كتاب (التمثيلية الإذاعية بين ماضيها وحاضرها) ص ٢٠٩.

ألّا يدرك المستمع أن المقصود بهذا الجزء من التمثيلية هو التعريف بشيء معين، بل يجب أن يكون ذلك فى سياق الموضوع، وأن طبيعة الحدث هى التى أدت إلى العرض، وليس العرض مقحماً لمجرد تعريف المستمع. وهذه ملاحظة يجب أن يلاحظها كل من يكتب سواء للإذاعة أو لأى وسيلة أخرى.

وبعد أن يكون المستمع قد تعرف على الشخصيات والمكان والزمان لابد أن تجيئه العقدة. والمؤلف الإذاعى لابد أن يسير بالمستمع إلى عرض الموضوع عرضاً يوافق طبيعة المادة الدرامية من ناحية، ومن ناحية أخرى طبيعة الإذاعة نفسها. فالمسرحية عبارة عن عدد من الفصول أو المشاهد أو اللوحات، والفيلم عبارة عن مجموعة من اللقطات داخل الفصول والمشاهد، وكذلك التليفزيون عبارة عن مجموعة من اللقطات داخل المشاهد. أما التمثيلية الإذاعية فهى عبارة عن مجموعة من المسامع، ويجب على الكاتب أن يعرض موضوعه فى مسامع متعددة جذابة، تجعل المستمع متلهفاً متشوقاً لمعرفة ما سيجىء فى المسامع المقبلة، فيجعله ذلك يواصل الاستماع إلى التمثيلية.

العقدة:

ويمكن القول بأن العقدة فى التمثيلية الإذاعية هى «عرض

للصراع»[1]. ولابد أن تحتوى العقدة فى كل عمل على شخصية البطل، تلك الشخصية التى تستدر عطفنا طوال مدة التمثيلية، ونتمنى لها أن تفوز فى النهاية، وتنتصر على خصومها.

ثم على من تنتصر شخصية البطل؟ لابد أن يكون المنهزم هو الخصم، أو الشخصية المضادة للبطل (انظر الشخصية فى المسرحية)، وعلى هذا لابد من وجود تلك الشخصية الأخرى، أو الخصم، أو الشخصية المضادة، أو الوغد. إلا أن بعض الكتاب يرفضون التقيد برسم شخصية البطل، وكذلك الخصم، ويفضلون أن تكون الشخصيات فى أعمالهم متشابهة، دون تباين أو تضاد يذكر. ومن هنا فالمستمع لا يكره شخصية من الشخصيات، ونتيجة لذلك ينعدم الصراع فى العمل ويهبط مستواه العام.

ومن المعروف أن المستمع حينما ينحاز لشخصية من الشخصيات، ويقف بجانبها وجدانيًّا، ويتمنى لها تحقيق أهدافها ومآربها، وانتصارها على خصمها، عندئذ يحدث الصراع بين البطل والخصم بالمعنى المبسط.

فبعد أن تنتهى مرحلة التمهيد أو زرع المعلومات تبدأ «نقطة الهجوم» أو كما تسمى فى أحيان أخرى مرحلة الهجوم على الصراع. وفى هذه المرحلة يجب أن يشعر المستمع بالتقاء طرفى الصراع،

---

(١) كتاب (التمثيلية الإذاعية) ص ٧.

ونشوء الصراع يجعل المستمع يتساءل: ماذا؟ وبعد؟ بحيث يصل هذا الصراع إلى أزمة تصل إلى قمة ثانوية تؤدى إلى أزمات أخرى بشكل متصاعد، بحيث تكون كل أزمة وكل ذروة ثانوية كاللبنة، ويؤدى تراكم اللبنات فوق بعضها إلى تصاعد البناء حتى نصل إلى الذروة.

والذروة بمثابة المرحلة الأخيرة من مراحل بناء التمثيلية، تلك المرحلة التى لا يعقبها سوى مرحلة التنوير أو الحل. ويفضل أن يكون الحل بشكل قاطع وسريع، حتى لا تصبح الذروة هابطة المستوى، ويكون ذلك من النقاط التى تعيب العمل، لأنه فى هذه الحالة ينتهى بما نسميه «الأنتى كلايمكس Anti Climax». وقد تعرضنا من قبل لموضوع الصراع والذروة فى الفصل الخاص بالحبكة فى المسرح.

ويحدث فى التمثيلية الإذاعية مثلما يحدث فى المسرح والسينما والتليفزيون، من أن الأحداث تفضى إلى نتيجة محتومة، وكل صراع لابد أن يكون نتيجة لصراع قبله، وبالضرورة يؤدى إلى صراع أقوى وأكثر تعقيداً من سابقه، ونتيجة لذلك تتحرك التمثيلية مدفوعة إلى الأمام، فالصراع هو «علامة النمو والحركة فى كل عمل درامى»[١].

---

(١) كتاب (التمثيلية الإذاعية بين ماضيها وحاضرها) ص٢٢٣.

والصراع هو «مناضلة بين قوتين متعارضتين ينمو بمقتضى تصادمهما الحدث الدرامى، فعندما يصطدم البطل بعقبة كأداء يأخذ فى منازلتها»[1]. والصراع كما ذكرت من قبل (ساكن، واثب، صاعد، ومرهص)، وبغض النظر عن هذه التقسيمات، فالصراع قد يكون بين الإنسان ونفسه، أو بين الإنسان والإنسان، أو بين الإنسان والطبيعة، أو بين الأفكار المتعارضة، أو الفلسفات، أو الآراء الاجتماعية أو بين الإنسان وقوى غيبية كالقدر والآلهة[2].

والكاتب الإذاعى عليه أن يتجنب أنواع الصراع الدرامى الثلاثة الأولى: (الساكن، الواثب، والصاعد المتنوع فى بطء) وعليه أن يقترب كلما استطاع من النوع الرابع، وهو «الصراع المرهص أو الصراع الدال من طرف خفى على ما ينتظر حدوثه»[3] ففى هذا النوع من الصراع كل حدث يمهد للآخر، ويمسك بالمستمع ويعده بما كان يتوقعه أو ينتظر حدوثه من أحداث، حيث إن مستمع الإذاعة يتقبل الحادثة فى التمثيلية إذا كان لها من الأسباب والدوافع الصادقة المحركة لها، والتى تكون بمثابة المبرر المنطقى لهذه الحادثة، وليست

---

(١) كتاب (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية) ص ١٩٠.

(٢) كتاب (التمثيلية الإذاعية) ص ٧٣، وكتاب (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية) ص ١٩١.

(٣) كتاب (فن كتابة المسرحية) ص ٢٤٢.

الحادثة واقعة لمجرد أن المؤلف أراد تعقيد العقدة فى هذا المسمع مثلاً. فالأحداث التى ليست لها دوافع أو مبررات، أى ليست حتمية. لا تعتبر أحداثًا درامية، فمثلاً وفاة الخصم فى النهاية فجأة دون أى تقديم أو مبرر معين من أجل أن يستريح البطل وتحل عقدته، وما إلى ذلك من أمثلة، كلها أمثلة يجب على الكاتب الإذاعى أن يعرف مقدار ضررها الزائد بالنسبة للأعمال الدرامية، ليتجنب إصابة عمله بهذا الضرر، والوقوع فى خطأ وقع فيه كتاب كثيرون لمجرد أنهم عاجزون عن النهوض بالأحداث والسير بها فى الطريق السليم.

ومن أجل أن يظل المستمع متابعًا للتمثيلية حتى النهاية، لا بد أن يظل قلقًا متشوقًا ومترقبًا لنتيجة الحدث دائمًا، لذلك لا بد أن تظل بعض الحقائق مجهولة بالنسبة له، غير واضحة المعالم بالقدر الذى يجعل من عنصر التشويق حافزًا للمستمع للاستمرار فى متابعة التمثيلية.

وفى حالة غياب البطل أو خصمه من أحد المسامع، من الضرورى أن يستمر الحدث فى التطور وألا يتوقف، فالجمهور يريد أن يعرف ما يدور بذهن البطل، وما أعده من خطوات للمستقبل، أو ما وقع له من أحداث لا يدركها المستمع، وهنا لا بد من وجود شخصية متعاطفة مع شخصية البطل، تؤدى هذا الدور، وتنقل للمستمعين ما ترغب وتنتظر من أخبار حول البطل. وكذلك

شخصية الخصم أو الشخصية المضادة للبطل، أيضًا من الأفضل وجود شخصية تابعة لها، تجعل المستمع على علم بخطط الخصم وأفعاله. وهكذا نجد أن شخصيتى صديق البطل وتابع الخصم، تجعلان من استمرار العقدة أمرًا ممكنًا فى حالة غياب القوتين المتصارعتين عن سماع المستمع.

كما أن هناك عنصرًا آخر من عناصر بناء العقدة، وهو الشخصيات الثانوية، أو الشخصيات المساعدة، تلك الشخصيات قد تكون لها صلة مباشرة بالصراع، أو لا تكون لها أية صلة. وفى الحالة الثانية يكون وجودها لمجرد إلقاء الضوء على مكان أو زمان الصراع، أو تفسير بعض الأحداث التى تصادف الشخصيات الرئيسية. وعمومًا، تعتبر الشخصيات الثانوية بمثابة خلفية لتحديد المناظر (المسموعة) والمكان والزمان الذى يدور فيهما الصراع.

وبعد أن يحدد المؤلف شخصياته الرئيسية، وشخصياته المساعدة (الثانوية)، وبعد أن يحدد الأمكنة، والأزمنة، والموضوع الذى سيكتب فيه، وبعد أن يرسم خيوطًا رئيسية لسير الأحداث فى التمثيلية على الورق، يبدأ فيما يسمى بعملية التقطيع.

. والتقطيع عبارة عن تخطيط لكيفية كتابة التمثيلية الإذاعية بشكل متتابع فى مسمع تلو الآخر، بحيث يشتمل المسمع الأول على عملية التمهيد، أو زرع المعلومات، ونقطة الهجوم على الصراع فى أقرب مسمع بعد ذلك.

وبعد المسمع الأول، لايجب الانتقال إلى المسمع الثانى إلا إذا كانت هناك ضرورة للإنتقال الزمانى أو المكانى أو كليهما، وهذا الانتقال يكون بنقلة موسيقية أو بمؤثر صوتى، أو بطريقة التلاشى أو الاختفاء والظهور التدريجى، أى اختفاء تدريجى للجملة الأخيرة من المسمع الأول، وظهور تدريجى للجملة الأولى من المسمع الثانى - سيتم شرح ذلك فى الباب الثالث من الجزء الثانى - ثم تتوالى المسامع، مع مراعاة كيفية الانتقال من مسمع لآخر، بالإضافة إلى مراعاة المؤثرات الدرامية الخمسة - موجودة فى نهاية هذا الفصل - والبناء العام للتمثيلية ككل.

ثم بعد ذلك يبدأ فى الكتابة عن طريق التمهيد للأحداث والشخصيات (زرع المعلومات)، ويجب هنا أن نعرف أن عملية التمهيد ليست فقط فى أول التمثيلية أو المسلسل، فيجب أن يتم التمهيد لأى شخصية جديدة، أو لأى حدث سيحدث، أو لأى شىء آخر، حتى تبدو الأحداث والأفعال منطقية دون أى افتعال. ثم لا بد من التعجيل بنقطة الهجوم من أجل إثارة تساؤلات المستمع عن مصير الشخصيات وما سيدور من أحداث.

ويجب أن يحدد الكاتب المواقف التى سيتواجه فيها الخصمان معًا، والمواقف التى لا يتواجهان فيها. وبعد أن يكون الكاتب قد قسم موضوعه إلى مسامع، وانتقل من مسمع لآخر انتقالاً حتميًا نتيجة لتغير الزمان أو المكان أو الأحداث، سواء بدخول أو خروج

شخصية، أو غير ذلك، بعدها، أى بعد أن تجمعت لدى الكاتب الفكرة، وتقسيمات موضوعة إلى مسامع، والأمكنة والأزمنة الخاصة بكل مسمع، والشخصيات الأساسية والثانوية، والخيوط الرئيسية لسير الأحداث وتطورها، يبدأ فى عملية تعقيد الصراع عن طريق إكسابه بعض الغموض من أجل أن يظل المستمع متشوقًا طوال التمثيلية، مع ملاحظة أن يجعل كفتى الصراع، أو قوتى الصراع المتعارضتين فى حالة تغير من أجل استمرار الصراع، فمثلا إذا كان البطل مسيطرًا على الموقف فى أكثر من مسمع، فمن الأفضل أن يلجأ المؤلف بعد ذلك إلى إرجاح كفة الخصم، ويجعله مسيطرًا على الموقف بعد ذلك لكى يبدو للمستمع أن الأمور ستنقلب ضد البطل، لتزداد لهفته على معرفة المزيد من الأحداث، وهل ستستمر السيطرة للخصم هكذا أم لا، ثم بعد ذلك لا مانع من إعادة سيطرة البطل مرة أخرى. والغرض من ذلك أن يكون هناك صراع دائم طوال التمثيلية، سواء كانت سهرة، أو مسلسل. فإذا كانت إحدى قوى الصراع ضعيفة لا يكون هناك صراع، بل من المحتم أن القوى هو الذى سيتغلب فى هذه الحالة، فليس من المعقول أن نجد رجلًا يتشاجر مع طفل وأتوقع أن يفوز الطفل، ففى هذا ضرب من الجنون، فالرجل هو الفائز دون جدال، أما إذا كان رجل أمام رجل وكل منهما فى نفس وزن الآخر وقوته، فمن الصعب تحديد من منهما سيفوز، لأن ذلك سيعود إلى حرفية وبراعة كل منهما فى صراعه ضد

الآخر، ومعرفة كل منهما لنقاط الضعف والقوة فى خصمه، وتكون نتيجة الصراع هى فوز إحدى القوتين المتصارعتين، لأنها استطاعت التغلب على القوة الأخرى، والتى هى فى مستواها نفسه.

هذا مثال بسيط للصراع، فلا بد أن يراعى الكاتب ذلك، حيث إن الملاكمين فى جولة ملاكمة كل منهما يضرب الآخر إلى أن يسقط أحدهما، وهذا هو المطلوب فى العمل الدرامى، أى أن البطل لا يمكن أن يكون قادرًا على الانتصار طوال مسامع التمثيلية، فلا بد من وضعه فى لحظات حرجة ينهزم فى بدايتها وتكون السيطرة لخصمه، إلى أن يكتشف كيف يتعامل مع هذا الخصم فينتصر عليه مرة أخرى، وهكذا يستمر الصراع.

ويجب أن يراعى الكاتب الإذاعى أنه من الواجب عليه أن يظل ماسكًا دفة السيطرة فى تحريك الشخصيات فى الصراع، أو بمعنى آخر استمرارية تقديم معلومات جديدة للمستعمين فى كل مسمع، تؤدى إلى تطوير الحدث، وكذلك الاستفادة من عملية إضافة شخصيات جديدة، وجعل دخول هذه الشخصيات غير مجانى، أى أن يؤثر دخول هذه الشخصيات فى خط سير الأحداث والمواقف من أجل أن تتطور وتزداد تعقيدًا، بالإضافة إلى أن الشخصيات الأساسية لا بد أن تكون بمثابة المحور الرئيسى لخط سير الأحداث فى التمثيلية، سهرة كانت أم مسلسل، ويجب أن يراعى المؤلف أن أى

تغيير فى ميزان قوتى الصراع لا بد أن يكون منفذًا بدقة وعناية. حتى يصدقه المستمع ويقتنع به، وإلا لا يثير فضوله ويشعر أن المؤلف يضحك عليه، فيعرض عن السماع ويغلق جهازه.

وبعد أن يعمل الكاتب على تعقيد الصراع والخوض فى عدة أزمات، سيصل إلى الذروة الرئيسية أو الذروة الكبرى، والتى عندها تتأزم كل الأمور فى التمثيلية، وهنا يجد الكاتب نفسه مشغولاً فى البحث عن حل لتلك العقدة التى استمر فى زيادة تعقيدها طوال التمثيلية، والحل لا بد أن يكون ملازمًا للذروة، أى يكون هناك فاصل، أى أن الحل أو التنوير لا بد أن يكون بشكل قاطع، وليس منحنيًا أو متدرجًا، فالتمثيلية عندما تصل إلى الذروة فى العقدة لا بد أن تنكشف الأمور وتتضح بعد ذلك مباشرة دون تردد فى حالة ما إذا كان الكاتب سيعرض الحل. أما إذا كان سيترك النهاية مفتوحة دون وضع حلول، فله أن يفعل ما يشاء. ولكن ليس أى موضوع يمكن أن ينهيه الكاتب دون أن يتعرض لحل معين، فهناك موضوعات بطبيعتها تحتاج إلى رأى أو وجهة نظر أو وضع حد للخلاف فيها، وهناك موضوعات من الأفضل أن تُترك مفتوحة النهاية، لكى يكون هناك إعمال للفكر بالنسبة للمستمع. وإذا كانت التمثيلية ستنتهى بالحل – وهذا فى الغالب ما يتم، وقد تعود المستمع على ذلك لأن كل ما يسمعه يفرض عليه نهايات معينة من خلال وجهات نظر المؤلفين – فلا بد كما قلت أن يكون الحل سريعًا قصيرًا قريبًا من

أقصى العقدة، حتى تزداد التمثيلية نجاحًا، ولا تكون ذات قمة متميعة، أو بلا قيمة.

أما بالنسبة للأعمال الإذاعية التى تزيد عن حلقة واحدة، مثل الخماسية، السباعية، أو المسلسل الشهرى مثلاً، فكتابتها تختلف إلى حد ما عن كتابة تمثيلية السهرة مثلاً، لأن المؤلف الإذاعى هنا بعد أن يرسم شخصياته ويحدد خيوطها يجب عليه أن يواكبها من الحلقة الأولى إلى الحلقة الأخيرة، يطورها دراميًا من حلقة إلى أخرى، إلى أن تصل إلى ذروة التأزم ثم الانتهاء.

ويجب أن يراعى أن المسلسل به عقدتان، عقدة أساسية كبرى، لا بد من حلها فى نهاية المسلسل كله، أى فى نهاية الحلقة الأخيرة، وعقدة أخرى تدور فى فلك العقدة الكبرى، وهذه العقدة الثانية يتم تقسيمها إلى عقد فرعية بعدد حلقات المسلسل، أى أنه لابد أن تنتهى كل حلقة بجزء من العقدة الثانية، أوبعقدة فرعية من العقدة الثانية، لكى تنتهى كل حلقة بالتشويق لجذب انتباه المستمع وجعله منتظرًا لاستماع الحلقة التالية، وتشوقه إلى استمراره فى متابعة الحلقات.

والكاتب الإذاعى عليه مراعاة أن بناء العقدة هو بمثابة النفخ فى الأحداث كى تصبح نابضة حية، تتحرك خلالها الشخصيات، وتمر بصراعها إلى أن تصل التمثيلية إلى النهاية التى تحددها حتمية الأحداث وتسلسلها المنطقى، وأن النهاية هذه هى النتيجة الطبيعية

والحتمية لكل أحداث التمثيلية منذ البداية حتى النهاية. فى هذه الحالة يكون الكاتب الإذاعى قد نجح فى تقديم عمل درامى جيد لكل المستمعين.

التمثيلية الإذاعية والمؤثرات الدرامية:

يمكن القول بأن المؤثرات الدرامية خمسة وهى تختلف عن المؤثرات الصوتية، وهى:

١ - التشويق:

ويتم استخدامه فى التمثيلية الإذاعية بكثرة، وهو يعتمد على إثارة نزعتى الخوف والأمل فى نفس المستمع، ولا يتأتى ذلك إلا إذا وضع المؤلف بطله الذى يتعاطف معه المستمع فى موقف حرج يستثير خوف المستمع عليه، بل ويمسك قلبه خوفًا على مصير البطل، ويجيش فى صدره الأمل فى نجاته من هذا الخطر الذى يحدق به، ويجب أن يكون الاستخدام مؤكدًا للحدث الدرامى.

واستخدامات التشويق كثيرة جدا، ولا يمكن حصرها طبعًا لأنها تنبع من الأحداث، ولكنى سأحاول أن أذكر مثالاً بسيطًا.

تمثيلية بها زوج وزوجته يعيشان فى سعادة غامرة، والمؤلف جعل المستمع يتعاطف مع الزوجة لأنها البطلة. ومن أبعاد شخصية الزوج أنه غيور جدًّا، يمكن أن يقتل فى سبيل حبه لزوجته وشرف منزله،

والمستمع يدرك أن الزوجة لها شقيق تعطف عليه لظروف خاصة، ولا يعرف الزوج عنه شيئًا. وهذا الشقيق يتردد على شقيقته (الزوجة) كثيرًا كى يأخذ منها ما تجود به نفسها عليه. ثم يعلم الزوج من الجيران أن هناك رجلًا يتردد على شقته فى حالة غيابه، فيجن الزوج لهذا الكلام، وبمرور الأيام يزداد جنانه، ويقرر أن يكشف عن هذا الرجل وينتقم منه ومن زوجته. وفى مسمع من المسامع نجد الشقيق مع شقيقته يتحدثان فى شقتها، وفى المسمع التالى نجد الزوج فى الشارع وأحد الجيران يؤكد له أنه رأى الرجل يدخل شقته منذ لحظات، وهنا يؤكد الزوج أن لحظة الانتقام من الزوجة الخائنة التى خدعته وتظاهرت بحبه طوال هذه السنين التى مضت قد حانت الآن، فيصعد فى السلم، وفى المسمع الذى يلى ذلك نجد الزوجة مع شقيقها، وفجأة تسمع صوت باب الشقة وهو ينفتح، فالزوج فتحه دون أن يدق الجرس من أجل أن يكشف الخيانة بنفسه، وعندما يرى الرجل مع زوجته يقرر قتلها، فينتهى المسمع عند ذلك. وقد تكون هذه النهاية جيدة لحلقة من حلقات مسلسل ما.

وهنا، وفى لحظة دخول الزوج وتقريره قتل الزوجة والعشيق من وجهة نظره، سيتحقق مؤثر الخوف لدى المستمع على مصير الزوجة، لأنه يعلم أن هذا العشيق ليس إلا شقيقها، وأنها بريئة من التهمة، وفى الوقت نفسه سيجيش بصدره الأمل فى نجاتها من هذا الموقف الحرج.

٢ - المفاجأة:

وهى وقوع حدث لا يتوقعه المستمع، بشرط أن تكون هناك منطقية لوقوع هذا الحدث، وإلا تحولت المفاجأة إلى مجرد مصادفة فالمصادفة غير المفاجأة، لأن الصدفة غير مستحبة فى الأعمال الدرامية، بل إنها مرفوضة، وكثيرًا ما نجد المستمعين يقولون على موقف معين فى التمثيلية «المخرج عايز كدا» وهذا يعود إلى أن الحدث غير مقبول وغير منطقى وليس نابعًا من الأحداث التى سبقته، ويمكن أن نتجاوز فى القول ونقول إن المفاجأة هى «مصادفة منطقية أو ممنطقة» وكثيرًا ما نجد مثلاً عضوا فى عصابة، وفى النهاية نكتشف أنه ضابط بوليس، واكتشاف المستمع لشخصية فرد العصابة على أنه ضابط بوليس ممكن، ولكن بشرط أن يكون الموقف يحتمل ذلك، ومن الأفضل أن تتم عملية تمهيد أو زرع معلومات مسبقة، بسيطة وبطريقة غير مباشرة، من أجل أن يكون هذا الاكتشاف بمثابة مفاجأة، وليس مصادفة غير منطقية «مرفوضة».

وفى بعض الأعمال الدرامية يبدأ العمل بمصادفة، كأن يلتقى رجل بامرأة لم يرها منذ سنوات طويلة فى قطار مثلا، ثم تستمر باقى الأحداث فى التسلسل، هذا جائز ومقبول كبداية، ولكن يجب ألا تتكرر هذه المصادفة بعد ذلك، حتى لا يكون العمل قائماً على المصادفة، لأن ذلك مرفوض دراميًا.

٣ - السخرية الدرامية:

وهى مؤثر درامى يستخدم بكثرة فى الأعمال الدرامية، «تراجيدية أو كوميدية»، أو أى نوع آخر، وتتحقق بأن يتم تجهيل شخصية من شخصيات العمل الدرامى بما يجرى حولها من أحداث فى التمثيلية، فى حين أن المستمع يدرك حقيقة هذه الأحداث. وهذا المؤثر فى الأعمال الكوميدية يثير الضحك جداً إذا كان استخدامه مبرراً، فمثلاً لو كان هناك شخص اسمه (هشام) تم تعيينه فى إحدى الشركات، وفى أول يوم له فى العمل يعرف زملاء مكتبه أن مدير الشركة رجل لا يعرف الضحك أبداً، وأى خطأ لأى موظف لابد من عقابه عقاباً صارماً، لأن المدير رجل حازم صارم. كل هذا يدركه المستمع، بالإضافة إلى أنه يعرف شخصية المدير من خلال صوته، عكس الموظف الجديد (هشام) الذى لا يعرف المدير، ثم يقابل (هشام) المدير فى إحدى الطرقات بالشركة، والمدير هنا لا يعرف شخصية (هشام) فيستوقفه ويسأله: «من أنت»، وهنا يبدأ (هشام) فى التعريف بنفسه لهذه الشخصية - المدير - التى لا يعرفها، ويستطرد فى الحديث بأنه موظف جديد بالشركة، وأنه يندب حظه لتعيينه فى هذا المكان، لأن مديرها رجل كشر وحازم وصارم شكله كذا وكذا... ويبدأ فى سرد الصفات الكريهة فى أى رجل.

هنا المستمع يعرف كلا الشخصيتين، أى أنه يعرف الحقيقة التى لا يعرفها (هشام) ومن هنا يضحك على تصرفات (هشام) الخاطئة مع المدير، والضحك هنا ناتج عن عنصر التفوق، لأن المستمع تفوق على (هشام) فى كونه يعرف حقيقة المدير وشخصيته عكس (هشام). وجهل (هشام) بحقيقة المدير هو الذى يؤدى إلى السخرية عند اكتشافه لشخصية المدير فى نهاية الموقف.

أما بالنسبة للأعمال التراجيدية، فالسخرية الدرامية تتحقق مثلاً فى إدراك المستمع لمعلومة تنقص البطل، إذا عرفها البطل سيتحول إلى الأفضل مثلاً أو إلى الأسوأ، ويظل يجهلها مدة طويلة، وتتعاقب الأحداث طوال فترة جهل البطل لهذه المعلومة التى يدركها المستمع، إلى أن تتكشف الحقائق، ويتم التحول المطلوب فى الشخصية طبقة للبناء الدرامى.

٤ - المقلب الدرامى:

فى البداية لابد أن نعرف أن هناك فرق بين المقلب الدرامى والسخرية الدرامية. وإن كانت مقومات كل منهما متقاربة فى بعض الحالات.

وأبسط مثال لتوضيح هذا المؤثر هو المثال المعروف للجميع، وهو تلك الصينية التى عليها كوبين من الشاى مثلاً، وفى كوب منهما تم

وضع كمية من المخدر، وبدلاً من أن تشرب الضحية الكوب الذى به المخدر، يشربه من وضع المخدر فى الكوب.

والمقلب الدرامى يساعد على تغيير اتجاه الأحداث فى العمل بما يضفى عليها ثراءً.

٥ - الحب:

إن الحب سيبقى فى الأعمال الدرامية طالما بقى على الأرض رجل وامرأة، وهذا يعود إلى أن طبيعة التركيبة العضوية للرجل والمرأة تجعل كل منهما يحتاج إلى الآخر، وفى الوقت نفسه مكملاً له.

والحب فى الأعمال الدرامية من ضمن المؤثرات التى تضمن نجاحها نجاحاً أكيداً، لأن الحب عاطفة إنسانية تخاطب قلب الإنسان ومشاعره، لذلك فإن هذا المؤثر أكيد المفعول، لأن الحب فى العمل الدرامى عبارة عن متنفس لعملية كبت عاطفى فى صدر كل واحد من البشر. فالبنت مثلاً تتمنى أن تكبر وتمر بتجربة الحب الرقيقة الناعمة الشاعرية التى تمر بها البطلة، ثم تتزوج وتعيش سعيدة مثلها. والمرأة المتزوجة عندما تستمع إلى قصة حب جميلة تتمنى أن تصبح الحياة التى تعيشها مثل حياة البطلة السعيدة. حتى كبار السن، فهم يتمسكون بما مضى من سنى الشباب، ويتمنى الواحد منهم أن يعود لشبابه ويحب مثل البطل، ويعيش حياته سعيداً.

وليس من الضرورى وجود المؤثرات الدرامية الخمسة فى كل عمل درامى، ولكنه من المفضل أن يتواجد أكبر عدد منها فى العمل الواحد. والأفضل أن تتواجد جميعها، أما إذا لم يتواجد أى من هذه المؤثرات يكون العمل هابطاً ليس له نكهة درامية مستساغة.

٤ - بين الحبكة والسيناريو فى التليفزيون

إن التليفزيون وسيلة تعبير مرئية، أى أنه يشبه السينما إلى حد كبير، ولذلك فإن أى عمل درامى تليفزيونى لابد أن يكتب من خلال السيناريو، حتى يساعد ذلك عملية التسجيل - سواء كان هذا العمل تمثيلية أم مسلسل أم سلسلة - ذلك التسجيل الذى يتم عن طريق تصوير مشاهد العمل الدرامى بكاميرات الڤيديو الإلكترونية، عكس السينما التى تستعمل فى تصوير لقطات مشاهدها الكاميرا السينمائية التى يتم وضع شريط من «السيلولويد» بداخلها لتعكس عليه الصورة.

المهم، إن كلاً من التليفزيون والسينما يستعمل الكاميرا فى تصوير اللقطات، ومن أجل هذا التصوير لابد أن يكون هناك سيناريو، لأن السيناريو وكما ذكرت من قبل هو (فيلم على ورق) بالنسبة للسينما، وكذلك التليفزيون، فالسيناريو فى التليفزيون يُعد بمثابة تمثيلية مجسدة على الورق، وعلى المخرج وباقى الفنيين محاولة

إخراج هذه التمثيلية المجسدة من على الورق لتصبح نابضة الحياة على شاشة التليفزيون.

ومن أجل ذلك لابد أن يكون هناك شرحاً وتفصيلاً على الورق من أجل أن تصبح التمثيلية مجسدة. هذا الشرح والتفصيل هو السيناريو، تماماً مثل السينما.

وإذا كنت قد ذكرت أن السيناريست السينمائى يمر بأربع مراحل قبل أن يصور المخرج الفيلم، وهى الفكرة، المعالجة، السيناريو، والسيناريو التنفيذى أو سيناريو التصوير، فإن كاتب السيناريو التليفزيونى يمر بثلاثة مراحل فقط من هذه المراحل الأربع. لأنه لا يستطيع كتابة سيناريو التصوير، لأن ذلك من مهمة المخرج التليفزيونى، وإن كان السيناريست السينمائى من واجبه أن يكتب سيناريو التصوير. ويعود ذلك إلى أن المخرج السينمائى يمكن أن يصور أية لقطة يحددها له السيناريست، وكذلك يمكنه أن يضبط الكاميرا على الزوايا المحددة فى السيناريو، لأن طبيعة الكاميرا السينمائية تعطى حرية الحركة فى أثناء التصوير، وإن كانت كاميرات الڤيديو الحديثة المحمولة على الكتف تعطى حرية حركة كبيرة فى أثناء التصوير، ويمكن أن تفعل أشياء كثيرة جدًّا ليس بمقدور الكاميرا التليفزيونية العادية أن تفعلها. ولكن تبقى الغلبة لكاميرا السينما. وفى التليفزيون صغر حجم الاستوديوهات يؤدى فى أحيان كثيرة إلى عدم تمكن المخرج من تصوير اللقطات المحددة فى

السيناريو. وكذلك، فإن طريقة بناء الديكورات والمناظر فى التليفزيون تعتبر فى أحيان كثيرة عائقاً كبيراً بالنسبة للمخرج فى الحد من حرية تحريك الكاميرات كيفما يريد، لأنه يكون مرتبطاً بالمساحات البسيطة المتبقية من أرضية البلاتوه ليحرك عليها كاميراته، بعد أن احتلت الديكورات والإكسوارات المساحة الأكبر، وهذا يجعل المخرج لا يتمكن من تنفيذ اللقطات المحددة فى سيناريو التصوير الذى يكتبه السيناريست. هذا بالإضافة إلى أن طبيعة بناء الديكورات نفسها فى الاستوديو التليفزيونى قد تعوق - وغالباً هذا ما يحدث تنفيذ سيناريو التصوير، لأن السيناريست يضع رؤيته من خلال معالجة الموضوع، وتقطيعه إلى لقطات، دون أن يعرف المساحات الخالية من أرضية البلاتوه، ودون أن يعرف أماكن وجود- الكاميرات بين الديكورات، وكيف ستتحرك تلك الكاميرات التحرك السليم، ودون أن يعرف أماكن ديكوراته. فهو يحدد ديكوراته فى التمثيلية دون أن يعرف أماكنها فى البلاتوه. فمثلاً إذا كان لديه فى التمثيلية ثمانية أماكن للتصوير (ديكورات) فإنه لا يعرف أيهما سيكون بجانب الآخر أو قريباً منه، لأنه يمكن أن يتخيل وجود الديكورات بصورة تتناقض عن الصورة التى يتم بها بناء الديكورات فى البلاتوه. وهذا يؤدى إلى عدم استطاعة الكاميرات التقاط اللقطات المحددة فى سيناريو التصوير.

وعلى هذا الأساس فسيناريو التصوير التليفزيونى من الأفضل

أن يكون من مهام المخرج، وفى الغالب فإن المخرج لا يضع هذا السيناريو التنفيذى إلا بعد أن يتم بناء الديكورات فى الاستوديو. وعلى أساس أماكن الديكورات، وأماكن الكاميرات، وإمكانة تحريكها، والأماكن التى يمكن أن يتحرك فيها الممثلون، ومن خلال إدراكه لكل ذلك، يمكن أن يحدد لقطاته النهائية التى سيصورها، مع الحركات اللازمة للكاميرات.

وليس معنى هذا أن السيناريست التليفزيونى يغفل لقطاته أو حركة الكاميرات، بل عليه أن يذكر ما يمكن أن يفيد المخرج فى أثناء كتابته لسيناريو التصوير، من أجل إيضاح رؤية المؤلف فى العمل، ومحاولة تجسيدها، وياحبذا لو تلاقت رؤية السيناريست مع رؤية المخرج، فإن هذا سيجعل العمل يخطو خطوات وخطوات على طريق الجودة. وللأسف الشديد هذا لا نجده إلا نادراً فى الأعمال التليفزيونية، والتى فى أحيان كثيرة نجدها لاتحمل أية رؤية على الإطلاق، لا للمؤلفين، ولا للمخرجين.

والحبكة فى التليفزيون مثل السينما والمسرح والإذاعة، والاختلاف كل الاختلاف فى كيفية استغلال إمكانات كل وسيلة لبناء هذه الحبكة. ومن الطبيعى ألا أتعرض لكيفية بناء الحبكة، فقد تم الحديث عن ذلك من قبل. ولكن المهم أن نعرف أشكال التأليف الدرامى للتليفزيون، لأن الحبكة تختلف من شكل إلى آخر. فحبكة التمثيلية تختلف عن حبكة المسلسل، وحبكة الاثنين تختلفان عن

حبكة السلسلة. وإن كانت حبكة الحلقة الواحدة من السلسلة قريبة الشبه جدًّا من حبكة التمثيلية. فحبكة التمثيلية التليفزيونية سواء كانت قصيرة أو تمثيلية سهرة، مثل حبكة المسرحية تماماً، ولكن الاختلاف فى طريقة المعالجة، نسبة إلى اختلاف إمكانات التليفزيون عن المسرح. وفى هذا النوع من الدراما التليفزيونية يتصاعد الحدث إلى أن يصل للذروة الرئيسية كما هو الحال فى المسرحية تقريباً.

أما حبكة المسلسل فتعتمد على عقدتين، عقدة كبرى يتم حلها فى نهاية المسلسل، وعُقَد فرعية أخرى بعدد حلقات المسلسل، بحيث تشمل كل حلقة على عقدة فرعية، هذه العقدة الفرعية تدور فى إطار العقدة الرئيسية، ويتم تطور الشخصيات والصراع منذ الحلقة الأولى حتى نهاية الحلقة الأخيرة، أى أن العُقَد الفرعية كلها تصب فى النهاية فى العقدة الرئيسية.

أما حبكة السلسلة، فتختلف عن حبكة المسلسل، لأن الأحداث فى المسلسل تتطور من الحلقة الأولى إلى الحلقة الأخيرة. أما فى السلسلة فكل حلقة تنتهى بنهاية أزمتها، أو بحل عقدتها هى وحدها، أو بمعنى أدق، كل حلقة من حلقات السلسلة بمثابة تمثيلية مستقلة، أى لها بداية ووسط ونهاية، حيث إن الحلقة الواحدة من السلسلة تعتبر عملاً دراميًّا كاملاً، لأن كل حلقة تبدأ ببداية جديدة ليست لها علاقة بنهاية الحلقة التى سبقتها.

والعلاقة الوحيدة التى تكون بين الحلقات هى وجود شخصية رئيسية تقوم بالبطولة فى كل الحلقات، أو أن الموضوع الأساسى فى كل الحلقات واحد، والاختلاف فى الشخصيات التى تحاكى الموضوع فى كل حلقة، أى أن الأبطال هم الذين يتغيرون والموضوع واحد، أو أن الشخصيات ثابتة والموضوع هو الذى يتغير من حلقة إلى أخرى.

أما بالنسبة للتمثيلية الواحدة أو تمثيلية السهرة، فهى أفضل الأشكال الثلاثة وأسهلها للكاتب، لأنها قريبة الشبه للمسرحية من حيث البناء الدرامى. ولأن موضوعها مكثف دون تطويل.

أما المسلسل - وحلقاته قد تكون سبع حلقات، أو ثلاث عشرة حلقة، وهذا العدد لتغطية دورة تليفزيونية كاملة، لأن الدورة التليفزيونية مدتها ثلاثة شهور، أى ثلاثة عشر أسبوعاً، بمعدل حلقة أسبوعيًّا. وإما ست وعشرون حلقة، لتغطية دورتين، وإما ثلاثون حلقة بعدد أيام الشهر على أساس أن المسلسل يومى، وإن كانت كل المسلسلات فى مصر تذاع يوميًّا - فإن كاتبه يجد نفسه فى مأزق شديد، حيث إن المدة الزمنية لمجموع الحلقات يفوق بكثير جدًّا مدة تمثيلية السهرة، أو المسرحية، أو الفيلم. ولذلك فغالباً ما نجد الموضوعات التى يعالجها كُتاب هذا النوع من الدراما لا تحتمل المعالجة على مدى حلقات المسلسل، فنجد الكاتب منهم يلجأ إلى الحشو والتطويل والإسهاب فى الحوار، والتكرار بلا معنى، والمواقف غير المبررة، وإغفال عنصر الحتمية فى تسلسل المشاهد. وأحداث

لا مبرر درامى لوجودها، وشخصيات زائدة لمجرد زيادة عدة الحلقة فقط. كل ذلك من أجل أن يسد الفراغ الموجود فى زمن الحلقات، ولهذا تجىء أغلب المسلسلات مملة بالنسبة للمشاهد.

وهناك الكثير من الكتاب يلجئون إلى حيلة الذروة الزائفة فى نهاية كل حلقة، بمعنى أن المؤلف ينهى الحلقة بنهاية وهمية زائفة كى يخدع الجمهور من أجل الاستمرار فى متابعة الحلقات، وبعد ذلك يكتشف المشاهد اللعبة، بأن المؤلف ضحك عليه فى نهاية الحلقة السابقة، وهذا النوع من الذروة الوهمية يعتبر شيئاً جديداً بالنسبة للتليفزيون عن المسرح والسينما. ويلجأ إليه الكاتب التليفزيونى لعجزه عن تقديم ذروة حقيقية من خلال تطور الأحداث فى نهاية كل حلقة، وعلى هذا الأساس تكون الحبكة ضعيفة المستوى.

ولكن كيف يكتب المؤلف التليفزيونى نصه؟ أو إذا جاز لى أن أستخدم الاصطلاح الأجنبى (الاسكريبت)؟

لابد أن يدرك السيناريست التليفزيونى أن النص الذى يكتبه سيقوم بقراءته كل من المخرج، الرقيب، مصمم المناظر، مهندس الإضاءة، أخصائى الماكياج، أخصائى الاكسسوار، مدير الاستوديو، الممثلون والممثلات، ومساعدو الإخراج... إلخ كل منهم يقرأ النص ليستخلص منه المعلومات التى تخصه بأقل جهد ممكن. وهذا فى حد ذاته يشكل مسئولية كبرى تقع على عاتق الكاتب التليفزيونى، فعليه أن يضع فى نصه كل ما يهم أو يخص كل واحد فيهم. لأنهم

سيتعاونون معاً لتقديم نص تمثيلية، بمعنى أنه لا بد أن يذكر الإضافة إلى الحوار الذى يعالج به الأحداث والمواقف، والذى تنطق به الشخصيات، لا بد أن يذكر التفاصيل الأخرى.

ولكن ماهذه التفاصيل الأخرى؟

وقبل ذكر التفاصيل الأخرى، يجب أولاً أن نعرف الشكل الذى ستكتب بداخله هذه التفاصيل، أو بمعنى آخر، شكل الصفحة الواحدة من السيناريو التليفزيونى.

هناك شكلان يمكن اتباع أحدهما، الشكل الأول: طريقة العامود الواحد، أما الشكل الثانى: فطريقة العامودين (١) وفى التليفزيون المصرى نجد أن الطريقة الثانية هى الأكثر شيوعاً.

ومعنى العامود الواحد، أن الكاتب يكتب بعرض الصفحة كلها، مثل كتابة المسرحية تماماً. فبعد أن تنتهى جملة حوار ما، وأراد السيناريست كتابة إرشادات خاصة، كتبها بعرض الصفحة.

أما طريقة العامودين، ففيها تنقسم الصفحة إلى نصفين بطول الورقة، أو قسمين، أو عامودين. يكتب المؤلف فى عامود منهما الحوار، وأى صوت آخر سيسمعه المشاهد. وفى العامود الآخر يكتب وصف الصور وتعليمات الكاميرا، أى كل ما سيشاهده المتفرج. والعامود

---

(١) أرثر سوينسن (التأليف للتليفزيون)، ترجمة: إسماعيل رسلان، الناشر: الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، سنة ١٩٦٦، ص ٧٧

الذى به الحوار وأى صوت آخر يسمى (أوديو) أما العامود الآخر والخاص بالصورة فيسمى (ڤيديو)[1] وعندنا فى مصر النصف الأيمن (ڤيديو)، والنصف الأيسر (أوديو).

وكلما ازداد المؤلف التليفزيونى خبرة، وكلما ازداد معرفة بالاستوديوهات التى يكتب لها، وبإمكانيات هذه الاستوديوهات، زادت ملاحظاته فى الجزء الخاص بالصورة (الڤيديو)، وأعطى المخرج كل الإشارات الممكنة عن الكيفية التى يريد تقديم تمثيلية بها. أما الكتاب قليلى الخبرة التليفزيونية - وكثيرا ما نشاهد أعمالهم- فهم يتركون الجزء الخاص بالصورة دون أية تعليمات أو إرشادات لجهلهم بها.

وبعد أن عرفنا شكل صفحة السيناريو، ماهى التفاصيل التى يمكن أن تكتب فيها؟

إن التمثيلية التليفزيونية مثل الفيلم تمامًا، تتكون من عدد من المشاهد، وكل مشهد يتكون من مجموعة من اللقطات.

ولنفرض أن هناك تمثيلية ما، طبعاً بها عدد من المشاهد المفروض أن يشتمل كل مشهد من المشاهد على هذه المعلومات فى البداية.

١ - رقم المشهد مسلسلاً مع باقى المشاهد.

---

(١) سيربازيل بارتيلت (تأليف التمثيلية التليفزيونية)، ترجمة عزت النصيرى، الناشر: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة سنة ١٩٧٠ ص ٤٣

٢ - هل المشهد داخلى أم خارجى، وهل هو نهار أو ليل.
٣ - الإشارة إلى ما إذا كان (حيًّا) داخل الاستوديو، أو مصوراً على فيلم.
٤ - إذا كان (حيًّا) يجب ذكر المنظر، وإذا كان فيلماً يجب ذكر الموقع الذى سيتم فيه تصوير الفيلم[1]. وهذه عدة بدايات مختلفة.

المشهد الرابع: (داخلى - ليل) ستوديو (حى) حجرة مكتب الأب:

المشهد السابع: (خارجى - نهار) (فيلم) ميدان التحرير:

المشهد التاسع: (داخلى - نهار) ستوديو (حى) المطبخ:

المشهد العاشر: (خارجى - ليل) (فيلم) برج الجزيرة:

وفى نهاية كل مشهد يجب ذكر كيفية ربطه بالمشهد الذى يليه، كأن يذكر: قطع، مزج، اختفاء تدريجى.. وكل طريقة لها معناها واستخدامها الخاص. فالقطع مثلاً يستخدم لربط المشاهد ببعضها فى حالة استمرار الحركة دون أى انقطاع زمنى، أى أن هناك استمرار وانسياب للحركة. أما المزج فيستخدم فى ربط المشاهد التى يوجد بينها انقطاع زمنى مثلاً، ويمكن التحكم فى سرعته للدلالة على الفترة الزمنية التى انبرت، أو للدلالة على الإيقاع العام للعمل. أما الاختفاء التدريجى فغالباً ما يستخدم فى نهاية الفصول.

---

(١) كتاب (التأليف للتليفزيون) ص ٧٧

وبالإضافة إلى تلك المعلومات التى يبدأ بها المشهد وينتهى بها، لا بد أن يحاول الكاتب ذكر ما يجده يهم كل الفنيين بالإضافة إلى الفنانين، وعلى سبيل المثال يذكر ما إذا كان بالحجرة باب أو شباك أو سرير أو منضدة، أو أى شيء آخر، أى لا بد من ذكر كل المصورات التى لا بد من وجودها فى المشهد، أى كل ما سيراه المشاهد، وكذلك يذكر تتبع الكاميرا للممثلين إذا كان ذلك ضروريًا. مع ذكر حركة الممثلين.

هذا فى النصف الأيمن (ڤيديو). أما فى النصف الأيسر (أوديو) فيذكر كلمات الحوار التى سيتفوه بها الممثلون، بالإضافة إلى المؤثرات الصوتية والموسيقى فى حالة وجودها.

ولابد أن يدرك الكاتب التليفزيونى أن طبيعة التليفزيون تحتاج لمشاهد قصيرة، لأن طول المشهد أساسى جدًا، والمشاهد التليفزيونية الطويلة نقص فى الكتابة، لأنها أقرب إلى المسرح، وإذا دعت الضرورة لوجود مشهد طويل نسبيًا فلابد من وجود المبرر الدرامى لذلك.

وإذا حاولنا أن نعرف الفرق بين المشهد التليفزيونى والمشهد المسرحى، فلنلق نظرة على هذا المشهد، وهو مشهد شاب يتحدث إلى خطيبته، يطلب منها أن تقابله فى مكان ما.

فى المسرح سيتصل الشاب بخطيبته ويتحدث معها، ثم يضع

السماعة. أما فى التليفزيون فيمكن أن يصبح لدينا ثلاثة مشاهد على الأقل:

الأول: مشهد الشاب وهو يطلب الرقم، ثم يتحدث إلى خطيبته.

الثانى: مشهد خطيبته وهى تسمعه، ثم تتحدث إليه، وتوافقه على رأيه.

الثالث: مشهد الشاب وهو يشكرها لموافقتها على مقابلته.

أما إذا استعملنا أية خدعة إليكترونية من خلال أجهزة الخدع، سواء الأجهزة الحديثة أو القديمة، فيمكن مثلاً تقسيم الشاشة إلى قسمين، كل قسم نجد فيه شخصية، أو طبع صورة فى جزء من الشاشة، والصورة الأخرى فى باقى الشاشة. بمعنى أن المشاهد يمكن أن يرى الشاب وهو يتحدث فى التليفون على جزء من الشاشة، وفى الوقت نفسه تظهر صورة خطيبته على جزء آخر من الشاشة. أى طبع الصورتين فى وقت واحد على الشاشة. وفى هذه الحالة لا يعتبر المشهد مشهداً واحداً، بل مشهدين مركبين. لأن الشاب تم تصويره فى مكانه الخاص به وبالكاميرا الموجودة فى ديكوره، وخطبته تم تصويرها فى مكان آخر، وبكاميرا أخرى. بل ويمكن عمل خدع كثيرة من خلال أجهزة الحيل الإليكترونية الحديثة، وهذا من وظيفة المخرج. إلا أن السيناريست من الأفضل أن يكون ملماً بإمكانية هذه الأجهزة.

إما إذا حاولنا أن نفرق بين بناء المشهد التليفزيونى والمشهد

السينمائى فلنلق نظرة على الجزء التالى:

لدينا امرأة مع زوجها، يتحدثان فى هُول الفيلا، ثم تصعد الزوجة لإحضار معطفها من أعلى، ويجلس الزوج على أحد المقاعد فى انتظار عودة زوجته، وعندما تصعد الزوجة وتفتح باب حجرتها تفاجأ بوجود قتيل داخل الحجرة، فتصرخ وتهرول هابطة درجات السلم ناحية زوجها.

هذا الموقف إذا تم معالجته سينمائيًّا يمكن أن يكون مشهداً واحداً. فالكاميرا تصاحب الزوجة وهى تصعد درجات السلم، ثم وهى تدخل حجرتها، ثم وهى تصرخ، ثم وهى تهبط درجات السلم مهرولة لتعود لزوجها.

أما فى التليفزيون فسيتم تقسيم هذا الموقف إلى عدة مشاهد طبقاً للضرورة والإمكانيات التليفزيونية. فيمكن أن يعالج تليفزيونيًّا على هذا الوجه:

المشهد الأول: الزوج مع زوجته، تتركه لتصعد درجات السلم لإحضار معطفها، ثم يجلس الزوج ينتظر عودتها، تستمر الكاميرا معه، يحاول أن يقطع وقته فى قراءة جريدة مثلاً أوعمل أى شىء آخر.

المشهد الثانى: الزوجة وهى تدخل حجرتها فى الطابق العلوى، تدخل دون أن تلاحظ وجود الجثة.

المشهد الثالث: الزوج ما زال ينتظر زوجته.

المشهد الرابع: الزوجة بعد أن أخذت معطفها، تستدير لتتحرك تجاه الباب فترى الجثة، فتصرخ بشدة.

المشهد الخامس: الزوج وهو يسمع صراخ زوجته.

المشهد السادس: الزوجة ما زالت تصرخ وتخرج مهرولة لتهبط لزوجها.

المشهد السابع: الزوج ينزعج لاستمرار صراخ زوجته، ويهم بالصعود إليها، ولكنهما يتقابلان على السلم.

وهكذا نجد أن مشهداً سينمائياً واحداً قد تم تقسيمه إلى عدة مشاهد تليفزيونية تبعاً لإمكانيات التليفزيون الفنية، لأن الكاميرا التليفزيونية محدودة الحركة عن الكاميرا السينمائية، ولا يمكن أن تتابع الزوجة وهى تترك زوجها، ثم وهى تصعد لحجرتها، ثم وهى تدخل، ثم وهى بالداخل، ثم وهى تخرج، ثم وهى تهبط السلم عائدة لزوجها.

ولذلك يجب أن يراعى الكاتب التليفزيونى إمكانات التليفزيون حتى لا يضيع وقته ومجهوده سدى.

الموسيقى والمؤثرات الصوتية والمناظر

١- فى المسرح

إن هذه العناصر السمعية والبصرية، بمثابة عناصر تكميلية للنص المسرحى. وقد تكون سببًا فى رفع القيمة الدرامية للمسرحية وتقويتها إذا ما تآلفت مع فكرة النص، وقد تكون سببًا فى إعاقتها والقضاء عليها، إذا كانت لا تخدم النص.

ومن أجل ذلك لا بد للكاتب المسرحى أن يحدد طبيعة المناظر التى تتطلبها مسرحيته، ونوع الموسيقى، وكذلك نوع المؤثر الصوتى. وليس معنى نوع الموسيقى هنا أن يكون المؤلف دارسًا للموسيقى وأصولها وقواعدها ومقاماتها، ولكن يكفى أن يكون متذوقًا لها فقط. ويمكنه أن يفرق بين نوع وآخر، فمثلاً يمكن أن يذكر: موسيقى تدل على التوتر، حزينة، أو تبعث البهجة والسرور، أو مارش عسكرى، مارش جنائزى، زفة عروسة. وإن كان من الأفضل إذا كان الكاتب دارسًا للموسيقى كعلم بالإضافة إلى تذوقه لها.

وبالنسبة للمؤثر الصوتى فيمكنه أن يذكر على سبيل المثال: صوت قطار، سيارة، رياح شديدة، رعد، طلقات مدفع رشاش، أو صوت أمواج البحر.

المهم أن يتخير الكاتب اللحظات المناسبة التى يطلب فيها وصفاً موسيقيًّا أو مؤثرًا صوتيًّا.

ولنستعرض معًا أهم خصائص استخدام الموسيقى فى المسرح:

أولاً: فى أغلب العروض يتم استخدام الموسيقى قبل رفع الستار كموسيقى افتتاحية، وكثيرًا ما تعطى هذه الموسيقى طبيعة الفصل الأول والمشهد الذى ستبدأ به المسرحية.

ثانيًا: يتم استخدام الموسيقى للربط بين المناظر.

ثالثًا: تستخدم موسيقى (الأغانى والمارشات والألحان) فى خلفية الشخصيات، من أجل إشباع الجو المسرحى العام.

رابعًا: يتم استخدام مؤلفات موسيقية خاصة بالعمل المسرحى، لتدعيم مناطق الضعف التى قد تعترى العمل، وتستخدم لإثارة خيال المشاهد، وتساعد الممثل فى الوقت نفسه على اجتياز اللحظات الحرجة فى أدائه لموقف ما[1].

---

(١) سليمان جميل (الموسيقى والدراما) عن مجموعة محاضرات ألقاها على طلبة السنة الأولى، القسم العام، بالمعهد العالى للفنون المسرحية بالهرم، العام الدراسى ١٩٧٥/٧٤م.

خامساً: قد تستخدم الموسيقى للتعبير عن زمان أو مكان المشهد المسرحى. فإذا كان المشهد مثلاً يحكى عن فراعنة مصر القديمة، ويتم استخدام الموسيقى الصادرة من آلة (الهارب) التى اتصف بها العصر الفرعونى، للدلالة على زمان الأحداث. وإذا كان المشهد يدور فى بورسعيد مثلا، ففى الغالب نجد أن الموسيقى المصاحبة تعزفها آلة (السمسمية) التى اشتهرت بها مدن القناة.

سادسًا: تستخدم الموسيقى لتجسيد أبعاد الشخصية المسرحية، فالإنسان الذى يحب الاستماع إلى موسيقى المزمار البلدى، يختلف فى تكوينه دون شك عن الإنسان الذى يستمع دائمًا إلى سيمفونيات بيتهوفن وباخ وتشايكوفسكى وفاجنر، وغيرهم.

هذا بالنسبة لاستخدام الموسيقى.

أما استخدام المؤثرات الصوتية فى المسرح. فهى نادرًا ما تستخدم، عكس الإذاعة مثلاً، التى تعتمد اعتمادًا كليًا عليها لكونها وسيلة عمياء، غير مبصرة، تعتمد على الصوت فقط. وتستخدم المؤثرات الصوتية فى المسرح للإيحاء بالواقع، ولتعميق الأثر الدرامى كلما أمكن.

ولننتقل إلى المناظر فى المسرح، ولكن، ما المنظر المسرحى؟

المنظر المسرحى هو الوحدة الفنية للعرض الذى يعطى للعمل المسرحى قيمته الجمالية والدرامية. ويهدف «إلى إظهار المعانى العميقة للمسرحية بخطوطه وألوانه.. وتكملة المسرحية وإظهار الجزء

الخفى منها.. وخلق الحياة التى تعيش فيها شخصية الممثل والتعبير عنها بطريقة فنية جميلة.. فتتكون بذلك الوحدة الفنية»[١]. ويتم تصنيعه من إطارات من الخشب والقماش أو نحوها، وتقام فوق المسرح، لتعطى شكلاً للمنظر المطلوب، على أن ترتبط إيحاءات هذا المنظر بمدلولات المسرحية المعروضة. وعلى هذا الأساس فإن المنظر المسرحى ليس فنًّا منفردًا بذاته، ولكنه فن متداخل مع باقى الفنون الأخرى التى تخدم النص المسرحى، مثل الموسيقى والإضاءة والتمثيل، وغير ذلك من الفنون التى تساعد فى إبراز مضامين النص[٢].

ويمكننا أن نوجز وظائف المنظر المسرحى فى النقاط التالية:

١ - الإيحاء بالمكان والزمان: كثيرًا ما يلقى المنظر الضوء على مضمون المسرحية، ليحدد لنا هل المكان فى منزل، أو قصر، أو سجن أو شارع، أو غابة، أو شاطئ بحر.. إلخ وكذلك يَسهم فى تحديد زمان المسرحية، هل الأحداث تدور فى الصباح، أو المساء، هل فى الربيع، أو الشتاء.. إلخ. وكذلك هل الأحداث

---

(١) لويس مليكة (الديكور المسرحى) الناشر: الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة سنة ١٩٦٦م ص ٤، ٥، ٦.

(٢) انظر: المرجع السابق الفصل الثانى، كتاب «معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية» ص ١٦١.

تدور فى العصر الفرعونى، أو الرومانى، أو عصر ما قبل التاريخ، أو أى عصر آخر.

٢ – الإيحاء بالحالة النفسية: وهى الحالة التى يكون عليها المنظر، ليهيئ للمشاهد نفسيًّا لمعايشة أحداث المسرحية طبقًا لزمنها ونوعها.

٣ – الإيحاء بالجو العام: وهو الجو المهيأ فنيًّا لتجرى فيه أحداث المسرحية، وإما أن يكون جواً كوميديًّا، أو تراجيديًّا.. إلخ.

٤ – إضافة العنصر الجمالى: إننا نرى أن أى إنسان عندما يفكر فى إقامة أى احتفال يفكر فى إقامة بعض الزينات، ليجعل من مواد الاحتفَال أكثر حيوية وبهجة. وهذه رغبة لا عيب فيها ما دامت فى حدود المعقول. وأعتقد أن ذلك أدى إلى اعتبار المنظر فى المسرح بمثابة خلفية جميلة للأحداث.

٥ – تحديد المساحة: إذ يحدد المنظر المساحة التى سيدور فيها التمثيل. سواء كانت كبيرة أم صغيرة.

٦ – يساعد على الحركة: يساعد الممثل فى حركته على خشبة المسرح، لأنه يهيئ له الجو العام للنص، بالإضافة إلى مساعدته فى الخروج والدخول من وإلى منطقة التمثيل من خلال الفتحات الموجودة فى المنظر.

٧ – إخفاء ما حول منطقة التمثيل: وذلك بإخفاء جانبى المنطقة التى يتم التمثيل عليها، بالإضافة إلى خلفيتها، وذلك من أجل

تغطية الأجهزة والمعدات والآلات، وكذلك الفنيين الذين يقومون بتشغيلها، وذلك حتى لا يرى المشاهد إلا المنظر المسرحى والأحداث التى تدور أمامه[1].

وعلى هذا الأساس يجب أن يحدد الكاتب نوع المنظر أو المناظر المطلوبة، حيث سيخدم ذلك طبيعة أحداث مسرحيته، وزمانها ومكانها.

ثم بعد ذلك إذا ذكر الكاتب المسرحى أية إكسسوارات فى بداية الفصل، أو المشهد، أو المنظر، أو اللوحة، أو خلال أيها، لا بد أن تكون هذه الإكسسوارات مستخدمة فى الأحداث، وتخدم المسرحية. ولا يجب ذكر أية إكسسوارات دون أن يكون لها استخدام، وذلك ليكون وجودها مبررًا (لا مجانى).

وكذلك على الكاتب أن يحدد أنواع الملابس التى سترتديها الشخصيات، لأن العلاقة بين الملابس والشخصية أعمق مما يتصور الشخص العادى. ولا بد أن تكون الملابس هى الأخرى موحية بعصر المسرحية، وملائمة لتكوين الشخصيات وأبعادها، وكذلك مناسبة للموضوع نفسه.

---

(١) انظر كتاب (المدخل إلى الفنون المسرحية) ٣٣١ - ٣٣٧.

٢ - فى السينما

الموسيقى والمؤثرات الصوتية فى الفيلم تعتبر من الأصوات التى تصاحب الفيلم، والأصوات فى الفيلم تنقسم إلى قسمين أساسيين.

أولاً: الأصوات الطبيعية: وهذه الأصوات يمكن إدراكها فى الطبيعة ذاتها، مثل أصوات الرياح، الرعد، المطر، الأمواج، الماء الجارى، تغريد الطيور، وصراخ الحيوانات المختلفة، وما إلى ذلك من أصوات فى الطبيعة.

ثانياً: الأصوات البشرية: وهى تلك الأصوات التى يصدرها البشر، أو التى يشارك البشر فى صنعها، وعلى سبيل المثال:

(أ) الكلمات الصوتية: وهى كلمات الحوار التى تصاحب الصورة، وصوت الكلمات، يكون جزءًا أصليًّا من الجو الحقيقى للفيلم.

(ب) أصوات الآلات الميكانيكية: مثل أصوات الآلات، السيارات، الطائرات، السفن، القطارات، الضوضاء فى الشوارع، وباقى الأجهزة.. إلخ.

(جـ) الموسيقى: وهى عنصر صوتى يصنعه الفرد بنفسه،

والموسيقى فى الفيلم[1]، إما أن تكون موسيقى تصويرية، أى أنها تصاحب تصوير الشخصية أو الحدث، وفى الوقت نفسه قد تكون تعبيرية أكثر منها تصويرية، من أجل التعبير عن الحالة النفسية التى تمر بها الشخصية مثلاً، أو التى تعيشها. وإما أن تكون الموسيقى مصاحبة للكلمات، أو بمعنى أدق (مغناة) أى أنها تكون لحنًا لكلمات أغنية، أو أن تكون موسيقى لرقصة ما.

والموسيقى والمؤثرات الصوتية فى الفيلم ليست إضافة بسيطة إلى الصورة، ولكن تستخدم هذه الأصوات فى الفيلم لأنها عنصر هام من عناصر الفيلم السينمائى بعد أن تخطى مرحلة الصمت، لأنها تعبر تعبيرًا قويًّا واضحاً عن حوادث الفيلم، بحيث يشعر المتفرج أنها جزء لا يتجزأ من الفيلم.

والموسيقى تخلق فى صالة العرض جوًا يساعد المتفرج على الاندماج فى جو الفيلم، وتساعد هذه الأصوات - الموسيقى والمؤثرات الصوتية - مهندس المناظر، ومصمم الملابس، والسيناريست فى تصوير جو القصة وتجسيد أحداثها.

وبالنسبة لأفلامنا العربية، والمصرية على وجه الخصوص، نجدها مليئة بالأغانى التى ليس لها مناسبة على الاطلاق، وكذلك زاخرة

---

(١) مارسيل مارتن (اللغة السينمائية) ترجمة: سعد مكاوى، الناشر: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة أغسطس ١٩٦٤، ص ١١٩.

بالموسيقى الراقصة التى لا هدف درامى لها، ولكن من أجل جذب المتفرجين فقط، أى أنها عملية تجارية أكثر منها أى شىء آخر.

والصوت فى الفيلم، أو المؤثر الصوتى، يكون الغرض من استخدامه هو عمل قيمة تآلفية بالنسبة للصورة، أى أنه يتآلف معها لإبراز معناها.

أما بالنسبة للمناظر، والديكورات، فأعتقد أنه لابد من الحديث عن الملابس والإكسسوارات بجانب المناظر، لأنى أعتبرهم جميعًا وحدة واحدة لا تتجزأ لأن الملابس عنصر نوعى سينمائى، ودورها فى الفيلم لايختلف عن دورها فى المسرح، «مع فارق بالغ الحساسية، إذ أن ملابس السينما أقل (نمطية) وإن كانت أكثر (نموذجية) من ملابس المسرح».[1]

ولابد من انسجام الملابس التى يرتديها الممثلون مع الموضوعات التى يمثلونها، وينبغى أن تكون الملابس مطابقة للحقيقة إلى الحد الذى يسمح بالتعرف على الشخصيات بسهولة. وعلى هذا الأساس ينبغى أن تكون الملابس التى يرتديها الممثلون ملائمة للظروف التى تقع فيها حوادث الفيلم، فيتم تحديد الملابس المناسبة لمكان وزمان الحدث، وخصوصًا إذا كان الفيلم تاريخيا مثلاً فيجب تحرى الدقة

---

(١) كتاب (اللغة السينمائية) ص ٥٨.

التامة فى اختيار الملابس التى تطابق عصر القصة.

والملابس فى السينما تجعلنا نتعرف على زمان الأحداث ومكانها، ونوعية الشخصيات (العقال) أدرك المشاهد أن هذه الشخصية عربية، وجلود الدببة تذكرنا ببلاد الإسكيمو، والكيمونو يذكرنا باليابان... إلخ.

وكذلك تحدد الطبقة الإجتماعية للشخصية، وتحدد لنا الفروق الطبقية بين الشخصيات وبعضها، فابن الباشا تختلف عن ملابس ابن الفلاح، وابن الوزير ملابسه تختلف عن ملابس ابن العامل، وما إلى ذلك من اختلاف طبقى.

وبالإضافة إلى ذلك، فاختيار نوعيات معينة من الملابس بالنسبة لشخصية ما، يحدد طبيعة مزاج هذه الشخصية، وكذلك حالتها النفسية.

ولا ننسى أنه بفضل استخدام الألوان فى السينما، أضيفت إلى وظائف الملابس وظيفة جديدة، ألا وهى خلق مؤثرات سيكولوجية بالغة الدلالة، فيمكن تتبع التطور العاطفى لاحدى الشخصيات باستخدام الألوان فى الملابس، فلا يصح أن يكون تغير لون الملابس مجانى، بل لابد أن يكون له وظيفة. فلو فرضنا أن لدينا شخصية فتاة، ولنرمز إليها بحرف (ا)، هذه الفتاة تحب شخصًا وليكن

(ب)، ولكنه لا يحبها فى حين أن هناك شخصًا آخر يحبها هو (جـ)، وهى دائمًا تنفر منه.

وإذا حاولنا أن نستفيد من ألوان ملابسهم جميعًا، فسنجد أن (ب) دائمًا يرتدى الملابس التى يغلب عليها اللون الأحمر، ولأن الفتاة تشعر أنها مرتبطة به وجدانيًّا تجد نفسها تحب ارتداء الملابس التى تتصف باللون الأحمر. وبعد ذلك نجدها تقترب رويدًا رويدًا من (جـ) الذى يوليها حبه ورعايته، ومن خلال التضاد فى العاطفة بين (ب)، (جـ) تتحول (أ) إلى حب (جـ) وتهجر (ب)، وعندما نشاهد الفتاة فى هذا الموقف الأخير، نجدها قد تحولت بإحساس لا إرادى إلى ارتداء ملابس ذات ألوان فاتحة، يسود فيها اللون الأخضر الفاتح مثلاً. هذا التحول فى اللون من الأحمر إلى الأخضر تدريجيًّا، أى رويدًا رويدًا، جاء بمقدار اقترابها من (جـ) وندرك أن هذا اللون الأخضر هو اللون الغالب على ملابس (جـ) نفسه. وهكذا نجد أن ألوان الملابس يمكن أن تلعب دورًا هامًا فى التحول العاطفى للشخصية.

هذا، بالإضافة إلى أن الألوان فى الملابس ساعدت على توضيح الحالة النفسية للشخصية أكثر من ذى قبل، لأن الشخص الذى يحب ارتداء الملابس السوداء دائمًا له طبيعة تختلف عن الشخص الذى يحب ارتداء الملابس الملونة الزاهية مثلا.

وهكذا نجد أن الألوان فى الملابس تساعد الكاتب فى رسم شخصياته، ومن ثم تساعد المخرج فى أثناء التصوير فى تجسيد رؤيته للعمل.

أما المناظر والديكورات، بالإضافة إلى الأكسسوارات ، **فهى** «بمثابة العصب الحساس فى الفيلم، أى بمثابة (اللحم) الذى يكسو العظم الذى يتألف منه هيكل الفيلم»[1].

والمناظر فى الفيلم عدة أنواع، وتختلف من موضوع فيلم إلى آخر. ومهما كان نوع قصة الفيلم والمذهب الذى تتبعه. فلابد لها من مناظر تجسم مكان الأحداث، وتقربها إلى ذهن المتفرجين.

والمناظر تنقسم إلى نوعين : خارجية، وداخلية.

«والمناظر الخارجية، تتمثل فى كل مشهد يلتقط خارج الاستوديو. كالشوارع والصحارى، والبحار، والأنهار، والغابات ، والجو، والمناظر الخلوية»[2] وهذه النوعية من المناظر لا تتطلب أية تكاليف، لأنها قائمة بالفعل، ولا تتطلب إلا حسن الاختيار والذوق السليم، ودقة الفهم، وتحقيق الانسجام التام بين أحداث القصة والمناظر.

أما المناظر الداخلية، فتتمثل فى كل مشهد يلتقط داخل

---

(١) كتاب (الموسوعة السينمائية - كيف يصنع الفيلم) جـ٢ ص٦٦

(٢) كتاب (الموسوعة السينمائية - كيف يصنع الفيلم) جـ٢ ص٦٩

الاستوديو. مثل مشهد فى غرفة صالون، بهو كبير، غرفة مكتب، نوم، سفرة، أو أى غرفة فى أى منزل، أو مكتب فى شركة... إلخ. وهذه النوعية من المناظر تتطلب تكاليفًا باهظة لإنشائها داخل الاستوديوهات.

ولكن ديكور المناظر الداخلية هو الأجدر بالاهتمام، إذ أنه يعطى الحرية الكاملة للسيناريست وللمخرج فى خلق الجو المناسب للأحداث، وهو فى الوقت نفسه يساعد على بلورة رؤية كل منهما، لأن الديكور الداخلى. بمثابة تجسيد للحالة النفسية للشخصيات فى الفيلم[1].

أما عن العلاقة بين الديكور فى المسرح والديكور فى السينما، فالصلة بين الاثنين بسيطة، لأن الديكور المسرحى فى أغلب الأحيان يكون قائمًا على التصميم البسيط إلى أقصى حد، بل إن بعض المسرحيات تمثل أمام ستار بسيط دون أى مانع، ولكن ديكور الفيلم على العكس من ذلك تمامًا، فاتجاه السينما يتطلب أن يكون الديكور دقيقًا فى واقعيته حتى يبدو الحدث صحيحًا[2].

وأهم صفة يجب أن تكون فى الديكور الجيد سواء كان داخليًّا أو خارجيًّا هى أن يكون واقعيًا، لأن ذلك يساهم فى تجسيد الحدث،

---

(١) كتاب (اللغة السينمائية) ص ٦٢

(٢) المرجع نفسه السابق ص ٦١

ويتعاون فى خلق الجو النفسى للأحداث، ولكن الواقعية فى الديكور قد تكون غير مطلوبة، وذلك عندما يكون الموضوع نفسه الذى يعالجه الفيلم غير واقعى، ولذلك لابد أن يكون الديكور بمثابة لحن رمزى متآلف مع الموضوع نفسه.

أما بالنسبة للإكسسوار، فهو يؤدى وظيفة هامة فى الفيلم هو الآخر، ويتمثل فى الأثاث، واللوازم التكميلية التى يحتاج إليها الفيلم، كالمقاعد ، المناضد، السيارات، اللوحات، أجهزة الراديو أو التليفزيون، التليفونات، الأطعمة، والأسلحة، وما شابه ذلك.

ويتم تنسيق الإكسسوار بوضعه فى مكانه الملائم من أجل إيضاح الفكرة المقصودة من المنظر، وعلى هذا يجب أن يكون الإكسسوار الموجود فى المشهد مرتبطًا بأحداث هذا المشهد، وبمنظر المشهد.

فعلى كاتب السيناريو أن يراعى طريقة اختياره للمنظر وتحديده له، وكذلك ذكره للإكسسوارات الموجودة فى هذا المنظر، بحيث لا يذكر أى شىء مجانى، بل يجب أن يكون لكل شىء وظيفة وارتباط أساسى بأحداث الفيلم. وكذلك على كاتب السيناريو أن يذكر تصوره عن نوعية الملابس التى ترتديها شخصياته فى كل مشهد، ومن الأفضل أن يحدد ألوانها، لأن الألوان كما ذكرت من قبل تلعب دورًا هامًا فى رسم الشخصيات، وتجسيد أحداث الفيلم.

٣ - الموسيقى والمؤثرات الصوتية فى الإذاعة

أولاً: الموسيقى:

تعتبر الموسيقى بالنسبة للفن الإذاعى محورًا رئيسيًّا، وقد كان لها عظيم الأثر فى ترقية الفن الإذاعى واجتذاب الجماهير، ومما لاشك فيه أن الموسيقى يمكن أن تعطينا افتتاحية التمثيلية التى توحى بالجو العام للأحداث، وفى هذه الحالة تكون بمثابة اللحن المميز للتمثيلية، وفى الوقت نفسه تساعد المستمع على أن يهئ نفسه لتقبل الجو العام للتمثيلية. وهى - كما ذكرت من قبل - تقوم مقام الجسر بين كل مسمع وآخر، كما تقوم بذلك أيضًا المؤثرات الصوتية. والشرط هنا فى عملية النقل من مسمع لآخر عن طريق الموسيقى هو أن تكون الموسيقى معبرة عن الموقف.

وفى بعض الأحيان يتم استخدام الموسيقى للتعبير عن المحسوسات عن طريق استخدام بعض الآلات الموسيقية التى يمكنها أن تحاكى صورًا من الطبيعة، كأن تعزف أصواتًا وكأنها غناء البلابل، أو نقيق الضفادع، أو خفيف ورق الأشجار، أو صهيل الخيول، أو مؤثرات صوتية للبراكين... إلخ.

وتلعب الموسيقى دورًا هامًا فى تصوير الحالة النفسية للشخصيات

فى التمثيلية، والصعود بها إلى القمم الدرامية، وهنا تصبح الموسيقى تعبيرية، تعين الشخصية على الوصول إلى أعماق التعبير، ويجب أن يراعى الكاتب الإذاعى اختيار اللحظات المناسبة التى لاتبدو فيها الموسيقى مقحمة، بل يجب أن تكون ملهمة بما يجرى فى خلجات النفس الإنسانية.

وبالرغم من أن عناصر التمثيلية الإذاعية هى الكلمات والمؤثرات الصوتية والموسيقى فإن استخدامها جميعًا معًا يتطلب براعة فائقة ومهارة شديدة للغاية من الكاتب، ومن بعده المخرج، حيث إن استخدام العناصر الثلاثة فى تمثيلية واحدة ينبغى أن يحاط بالكثير من الحذر والحيطة، والحرص على عدم تضاربها، وألا يتم إفساد التأثير الدرامى الإذاعى فى نهاية الأمر.

وكما ذكرت أيضًا هناك من الكتاب من يقتصد فى استخدام هذه العناصر (الموسيقى والمؤثرات الصوتية)، حتى إن بعض الأعمال الإذاعية الناجحة يعتمد فى أحيان كثيرة على عنصر الحوار فقط، ويتم فيه الاستغناء عن الموسيقى والمؤثرات الصوتية إلا فى حالات بسيطة جدًّا. وهناك أيضًا من المخرجين من يفضل عدم استخدام الموسيقى فى الانتقال من مسمع إلى مسمع آخر، وقد كان رائد هذا النوع فى مصر الإذاعى الكبير المرحوم محمد علوان. وإن جاءت بعد ذلك مجموعة من المخرجين وحاولت تقليده.

والموسيقى تستخدم أيضاً لتعزيز الحوار وتأكيد معناه، ويجب فى

هذه الحالة ألا يتم الإغراق فيها حتى لا تطغى على الحوار وتجعل المستمع غير متبين الكلمات بوضوح. وهنا تصبح الموسيقى مصدراً لقلق المستمع، وانتفى دورها، وهو تأكيد المعنى.

كما يجب أن يدرك الكاتب الإذاعى أن أذن المستمع شديدة الحساسية، لا تقبل الانتقالات الحادة بين المسامع، ولذلك لابد من الإدراك الجيد للاستخدام الموسيقى قبل أن يكتبه ويحدده فى التمثيلية.

وعملية التداخل بين الموسيقى والمؤثرات الصوتية لابد أن يكون لها ما يبررها، فمثلاً التداخل بين مقطوعة موسيقية ورنين جرس تليفون،[1] لابد أن يكون له دلالة معبرة عن الزمان أو المكان. وكذلك بالنسبة لتداخل أصوات شخصيات ثانوية مع نهاية مقطوعة موسيقية مثلاً.

أما عملية مزج الحوار بالموسيقى فتحتاج إلى دراسة عميقة، وكذلك عملية مزج الحوار بالموسيقى بالمؤثرات الصوتية فتحتاج إلى وعى أعمق، وحتى لا تطغى تلك العناصر على بعضها دون أن تؤدى إلى الأثر المنشود منها، وتكون النتيجة انصراف المستمع نتيجة الصخب الموجود، بدلاً من استمرار سماعه للتمثيلية[2].

---

(١) انظر: د. إبراهيم إمام (فن التمثيلية الإذاعية) مقال بمجلة «الفن الإذاعى» العدد ٧٥، إبريل ١٩٧٧، ص٣٨

(٢) المرجع نفسه، السابق ص٣٧.

ولذلك فمن الأمور الهامة جدًّا بالنسبة للموسيقى ألا نجعلها تطغى على الحوار، فلا بد أن يكون الحوار دائماً هو (السيد) الذى يبرز عن كل شىء، إلا إذا كان العكس هو المقصود دراميًّا.

وفى النهاية، إن الموسيقى تستخدم لتغيير المسامع، ولتحديد جو التمثيلية، وهذا الاستخدام الدرامى يشبه إلى حد كبير استخدام علامات الترقيم كالنقطة والفصلة والفصلة المنقوطة فى اللغة. فمثلاً صوت آلة وترية (كمان) مثلاً، عندما يستخدم وحده وبحدة يؤكد ذروة الموقف فى المسمع. أو يتم استخدام جملة موسيقية من اللحن المميز للنقل من مسمع لآخر، وغالباً ما يتم ذلك الاستخدام فى الأعمال الكوميدية. أو أن تستخدم مقطوعات موسيقية قصيرة مؤلفة خصيصاً للعمل، أو منتقاة من الأعمال الموسيقية الشهيرة. وذلك للنقل بين المسامع، مع تأكيد الحالة النفسية للشخصيات. وكذلك تستخدم الموسيقى لإعداد جو المسمع، فمن خلال سماعنا لصوت موسيقى الربابة سندرك أن المكان (شعبيا) مثلاً، فى حين أن صوت موسيقى الجاز ندرك من سماعنا لها أن المكان (ملهى ليلى) مثلاً. ولذلك يجب على الكاتب أن يكون حريصاً فى اختياره للموسيقى ووصفها قبل أن يكتبها ويستخدمها فى تمثيليته.

ثانياً: المؤثرات الصوتية:

المؤثرات الصوتية من العوامل المكملة للتمثيلية الإذاعية، وتلعب دوراً هامًّا فى عملية الإيحاء للمستمع بالمكان والحركة والزمان، وتعتبر هى والموسيقى (عين) المستمع، فمن خلالها يعطى الكاتب للمستمع وصفاً سمعيًّا تفصيليًّا للصورة من خلال خياله.

وهى نوعان: مؤثرات حية، وأخرى مؤثرات مصنوعة.

والمؤثرات الطبيعية الحية كأصوات: صهيل الخيل، خرير المياه، صياح الديكة، زئير الأسد، فحيح الأفعى، الرعد، البرق، والرياح، صوت إنسكاب الماء فى كوب مثلاً، أمواج البحر، حركة الأرجل فى أثناء السير، موتور سيارة، سارينة سيارة النجدة، أو المطافئ، دقات الساعة، أو صوت إشعال سيجارة... الخ.

أما المؤثرات الصوتية المصنوعة فهى التى تنتج عن غير مصدرها. ولأنه من المعروف أن الميكرفون الإذاعى شديد الحساسية، فسائر الأصوات التى يسمعها الناس يمكن تضخيمها من مصادر صناعية غير طبيعية، وأغلب المؤثرات الصوتية الطبيعية يمكن عن طريق حرفية تنفيذ الحيل الإذاعية أن تنفذ داخل الاستوديو، وليس هذا المقام لشرح كيفية ذلك، ولكن حديثنا عن الهدف أو الغاية من المؤثر الصوتى.

فالمؤثرات الصوتية لها قيمة إيحائية للتعبير عن المكان والزمان، ولتوفير الخلفية اللازمة للتمثيلية الإذاعية، وكذلك لخلق الجو النفسى للشخصيات، وللدلالة على خروج الشخصيات ودخولها، بالإضافة إلى الاستخدام فى النقل من مسمع لآخر.

فمثلاً للتعبير عن الزمان وسائل شتى، فصوت صياح الديكة يدل على أن الزمان هو الفجر تقريباً، وصوت جرس المدرسة للدلالة على بدء الحصة أو انتهائها، وصوت صفارة المصنع بداية ونهاية وردية عمل، ومزج أصوات باعة اللبن والصحف والفول والخبز مع زقزقة العصافير، يعطينا الإيحاء ببداية يوم جديد مثلاً.

أما للتعبير عن المكان فالصوت التقليدى لدقات ساعة جامعة القاهرة يوحى إلينا بأن - المكان هو الجامعة، ومزج صوت صفارة القطار، مع أصوات الباعة الجائلين، مع أصوات الحمالين، مع أصوات احتكاك عجل القطارات بالقضبان، يوحى إلينا بأن الأحداث تدور فى محطة للسكك الحديدية. وصوت انسكاب الماء فى الكئوس مع صوت لاعبى القمار، مع صوت ضحكات الموجودين، تعطينا الإيحاء بأن المكان كازينو ليلى، وصالة للقمار مثلاً. وصوت دقات الآلة الكاتبة يدل على أن الأحداث تدور فى جو مكتبى مثلاً. ونداء الباعة المختلط مع أصوات الناس يؤكد وقوع الأحداث فى سوق على سبيل المثال.

وهكذا فمن التعبيرات السابقة للدلالة على الزمان والمكان تكون

المؤثرات الصوتية بمثابة خلفية لازمة للأحداث فى التمثيلية الإذاعية.

وقد تستخدم المؤثرات الصوتية لخلق الجو النفسى للشخصيات، فصوت «نقيق الضفدع» مثلاً، قد يكون موحيًا بالملل والكآبة بالنسبة للشخصية، وصوت «الغراب» هو الآخر غالبًا ما يستعمل ليؤكد أن الشخصية متشائمة، خائفة من حدوث مكروه. وصوت «البلبل» قد يستعمل للإيحاء بأن الشخصية متفائلة، مبتسمة، سعيدة.... وهكذا.

أما استخدام المؤثرات الصوتية فى النقل من مسمع لآخر، فنحن نعلم أن التمثيلية الإذاعية تتكون من عدد من المسامع، والانتقال من مسمع لآخر يتم بواسطة استخدام الموسيقى، أو المؤثرات الصوتية، أو لحظات الصمت، أو بطريقة التلاشى ثم الظهور مرة أخرى.

فاللانتقال من مسمع لآخر يمكن استخدام المؤثرات الصوتية، ابتداءً من الصمت التام، حتى أبلغ المؤثرات، دلالة. فمثلاً دخول شخصية لحجرة بابها مغلق، مع بداية مسمع جديد، يكون صوت وقع الأقدام هنا مع صوت فتح الباب وغلقه هو التأكيد على دخول الشخصية، وفى الوقت نفسه يمكن أن يكون بداية لمسمع جديد.

وأيضاً فى حالة خروج شخصية من المكان الذى يدور فيه

المسمع، فوقع الأقدام أيضاً والذى يبدأ شديداً، ثم ينخفض شيئاً فشيئاً وينتهى معها المسمع. أو أن تخرج الشخصية من الحجرة التى تدور فيها الأحداث، فتتلاشى الأصوات من الحجرة، وينتهى المسمع. أو عندما يتم فتح باب كان مغلقاً من قبل، يعطينا صوتاً مرتفعاً لما يجرى فى الحجرة من أحداث وأصوات تنبئ عن الجو أو الخلفية للمسمع.

وعلى سبيل المثال، إذا انتهى مسمع معين بأن الزوج ودع زوجته كى يذهب إلى عمله، ثم أغلق باب الشقة، فيمكن بعد ذلك استخدام صوت موتور السيارة مع تحركها للانتقال من هذا المسمع إلى المسمع الذى يليه، إذا كان المسمع التالى فى مقر عمل الزوج مثلاً.

وحالات كثيرة جدًّا، ولسنا هنا بصدد الحديث عنها كلها، لأن استخدامها يعود أصلاً إلى تذوق المؤلف وحرفيته فى استخدام المؤثر المناسب للمسامع. ولكن يجب على المؤلف الإذاعى ومن بعده المخرج أن يعملا على إبراز الصوت الإنسانى، أى أن الحوار يجب ألا تطغى عليه المؤثرات الصوتية أو الموسيقى، إلا إذا كان المقصود بذلك هو تأكيد معنى درامى معين، أى أن يكون هذا الاستخدام غير مجانى.

٤ - فى التليفزيون

لقد تعرضت للموسيقى والمؤثرات الصوتية والمناظر فى المسرح، ثم السينما، ثم الموسيقى والمؤثرات الصوتية فقط فى الإذاعة، لأن الإذاعة وسيلة سمعية فقط، وتعتمد على إطلاق العنان لخيال المستمع كى يتخيل المنظر الذى يدور فيه المسمع فى التمثيلية.

وهذا الفصل حول الموسيقى والمؤثرات الصوتية والمناظر فى التليفزيون، ولا أريد أن أكرر كلاماً ذكرته من قبل، فوظيفة الموسيقى والمؤثرات الصوتية والمناظر فى السينما هى وظيفتهم نفسها فى التليفزيون، مع اختلاف الإمكانيات بين الوسيلتين.

فمثلاً نجد القاهرة قد شاهدت فى يوليو ١٩٧٧ م فيلم «الزلزال». وقد تم استخدام أجهزة خاصة وضعت فى دار العرض من أجل إحداث صوت الزلزال الحقيقى، حتى يشعر المتفرج أنه فى منطقة الزلزال فعلاً. أى أنهم استخدموا أجهزة للمؤثرات الصوتية الحسية المجسمة، وقد تكلفت هذه الأجهزة مبالغ باهظة جدًّا.

ثم أذاع التليفزيون المصرى الفيلم نفسه «الزلزال» فى أواخر عام ١٩٨٣ م، ثم فى خلال أوائل عام ١٩٨٤ م، ولكن المشاهد التليفزيونى لم يحس بالزلزال، أو بالصوت الحقيقى للزلزال فى منزله.

لأن التليفزيون وسيلة جماهيرية، لا يمكن التحكم فى مشاهديه، فالسينما وضعت الأجهزة الخاصة بالمؤثرات الحسية فى دار العرض، أما التليفزيون فأين مكان أو دار عرضه؟ إنه أى مكان به جهاز تليفزيون، سواء كان منزلاً، أو مقهى، أو حديقة، أو نادياً من الأندية. ولا يمكن وضع هذه الأجهزة فى كل مكان به تليفزيون. إنه ضرب من ضروب المستحيل. ولذلك فاستخدام الموسيقى والمؤثرات الصوتية لا يختلف من السينما إلى التليفزيون إلا فى التقدم العلمى، أى الإمكانيات الفنية، بالإضافة إلى الإمكانات المادية، ولا نعرف ماذا سيأتى به الغد بالنسبة للتقدم العلمى تجاه جهاز التليفزيون.

المهم، إنه على المؤلف التليفزيونى أن يحدد أماكن الموسيقى والمؤثرات الصوتية فى السيناريو الذى يكتبه، بحيث يؤدى ذلك إلى خدمة فكرة العمل الذى يكتبه، وكذلك من أجل الإثراء الدرامى.

وأيضاً بالنسبة لاستخدام الملابس والإكسسوارات، فلا يختلف استخدام التليفزيون لأى منهما عن الاستخدام فى السينما.

ولكن الاختلاف فى المناظر، فاستوديوهات التليفزيون حجمها أصغر بكثير من حجم استوديوهات السينما، ومن أجل ذلك فحرية المؤلف التليفزيونى محدودة بالنسبة لتعدد المناظر فى تمثيليته فلابد أن يراعى السيناريست التليفزيونى ذلك، ويحاول بقدر الإمكان أن

يكتب من خلال إمكانات التليفزيون، لا من خلال خياله كمؤلف.

كذلك بالنسبة للمناظر الداخلية والخارجية، ففى السينما يتم تصوير المناظر الداخلية داخل الاستوديو، والحكاية نفسها فى التليفزيون.

أما المناظر الخارجية، ففى السينما يتم تصويرها خارج الاستوديو، أى يتم تصويرها فى أماكنها الفعلية، أما فى التلفزيون فيتم بناء هذه الديكورات الخارجية داخل الاستوديو أيضاً، إما عن طريق بنائها فى الاستوديو، وفى هذه الحالة تجىء المناظر أضعف منها بكثير فى السينما، لأنها تكون بعيدة عن الواقع، وتقليداً مشوهاً له، وإما عن طريق استخدام الخدع التليفزيونية، كالكروما مثلاً، وفيها يتم إحضار فيلم عن المكان الخارجى، أو يتم تصويره وحده بكاميرات الفيديو، ثم يتم تصوير المشهد داخل الاستوديو، وتركيب المنظر - الخارجى خلفية للتصوير الداخلى، عن طريق جهاز الكروما، حيث يتم دهان خلفية الممثلين وكذلك الأرضية التى يمثلون عليها باللون الأزرق، وبعد ضبط دقيق جداً، يمكن تفريغ اللون الأزرق من الصورة المصورة داخليًّا فى الأستوديو ووضع الصورة المصورة للمكان الخارجى فى الخلفية فيأتى المشهد وكأنه تم تصويره بالفعل فى مكان الأحداث الخارجية، فى الأهرام مثلا. ولكن فى هذه الحالة سيكتشف المشاهد أن التصوير لم يتم فى المكان الطبيعى

للأحداث (الأهرام) حيث سيجد الشخصيات كلها تتحرك ولا يوجد لها خيال على الأرض، وكأنها معلقة فى السماء، حيث إن الخيال قد تم تفريغه مع اللون الأزرق عن طريق جهاز الكروما. فيجد أن المشهد مصنوع وليس طبيعيا.

وقد يلجأ بعض المخرجين إلى تصوير المشاهد الخارجية لأعمالهم فى الأماكن الحقيقية، مثل السينما تماماً، عن طريق استخدام كاميرات السينما، ثم يتم نقل الصورة السينمائية إلى شريط الفيديو الخاص بالتمثيلية عن طريق أجهزة التيليسين. أو تصويرها تليفزيونيًّا بوحدات الفيديو الخارجية. وهى تكون أكثر صدقًا عن سابقتها. ويكون العمل تليفزيونيًّا مائة فى المائة فى هذه الحالة، عكس العمل الذى يتم فيه إقحام مشاهد صورت سينمائيًّا، فمن ناحية لا يمكن أن يكون تليفزيونيًّا مائة فى المائة، ومن ناحية أخرى فالمشاهد المصورة سينمائيًّا سيجد المُشاهد أن درجة ضبط الصورة فيها ودرجات ألوانها وإضاءتها تختلف عن باقى التمثيلية. فالعمل التليفزيونى لا بد أن يتم فيه استغلال كل الإمكانيات الخاصة بالتليفزيون، وليس إقحام أو استعارة إمكانات وسيلة أخرى كالسينما مثلاً داخل العمل. وكثير من الأعمال التليفزيونية الدرامية التى أذاعها التليفزيون خلال الأعوام السابقة. بها مشاهد كثيرة صورت سينمائيًّا.

وهكذا نجد أن التليفزيون يختلف عن السينما بالنسبة للمنظر، أما وظيفة المنظر فواحدة فى الاثنين.

وغالباً مايقع الفنيون المسئولون بالتليفزيون فى أخطاء كثيرة عند اختيار الملابس أو المناظر المناسبة للعمل، وكذلك عند اختيار الإكسسوارات المناسبة. فنجد ملابس عصر ما مستعملة فى عصر آخر. وهذا كثيراً مانجده، بالذات فى الأعمال الدينية والتاريخية، وذلك لأن المسئولين فنيًّا لا يتحرون الدقة فى الاختيار. وهذا أيضاً قد نجده فى السينما والمسرح. ولكن فى السينما تكون نسبة الخطأ أقل، حيث إن إمكاناتهم أضخم بكثير جدًّا عن المسرح والتليفزيون من ناحية، وإن الفنيين المسئولين يحاولون تحرى الدقة أكثر من زملائهم فى التليفزيون من ناحية أخرى، ويكفى الأخطاء فى اختيار الملابس لمسلسلى «الكعبة المشرفة»، و «محمد رسول الله ﷺ» اللذان أذيعا فى التليفزيون المصرى خلال عام ١٩٨٢ م. وما وقع من أخطاء كذلك فيما أذيع من أعمال فى السنتين الأخيرتين.

فهرس

رقم الإيداع		١٩٨٧ / ٤٠٣٦
الترقيم الدولى	٩٧٧-٠٢-٢٠٦٢-٠	ISBN

١ / ٨٧ / ٦٩

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)



بهذا الفعل الجميل (اقرأ) : تدعوك دار المعارف إلى قراءة تراث هذه السلسلة العريقة .. بأقلام كبار كتابنا .. لتعيش معهم .. كما عاش الآباء والأجداد .. وتكوِّن فى مكتبتك موسوعةً متفرقة فى فروع المعرفة المختلفة .

وإيمانًا منا بأن القراءة هى أقصر الطرق إلى الوعى والثقافة .. فقد يسَّرنا لك ذلك فى إخراج جيد .. وسعر زهيد .

٤٠٥٦٧٥/٠١

